



**Universidad de Granada**

***PARA UNA EDICIÓN DEL DIVÁN DEL TAMARIT  
DE FEDERICO GARCÍA LORCA***

**TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR M<sup>a</sup> JOSÉ MERLO CALVENTE**

**DIRIGIDA POR D. ANDRÉS SORIA OLMEDO.**

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autora: María José Mero Calvente  
ISBN: 978-84-9125-705-9  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43419>

La doctoranda doña. M<sup>a</sup> José Merlo Calvente y el director de la tesis D. Andrés Soria Olmedo, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 10 Noviembre, 2015

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo. D. Andrés Soria Olmedo.:

Fdo. M<sup>a</sup> José Merlo Calvente

Imposible hacer un análisis de esta poesía sin profanarla. Toda estilística, toda exégesis fracasa y no hay en nuestro idioma mayores atrevimientos ni imágenes más verosímiles que las de esta levísima poesía.

Luego viene la vida y la muerte a darle razón, a dar razón, también, de su primera causa y de su último fin. La “Casida de las Palomas Oscuras”, dedicada a un niño, nos deja temblando al borde del misterio. Acaso el niño de entonces fue el único que pudo comprender su juego doble, su paraíso y subsuelo de jardín cerrado. Porque el poeta, como su rosa, buscaba otra cosa. Y pedía una mano imposible, para asir a su muerte por una de sus alas, y cerraba el balcón para no ser el perro, el ángel, el violín del llanto. Y esa otra cosa era la poesía. Era la muerte y era la vida, porque la una era la otra y las dos eran ninguna.

Gerardo Diego

*Esta tesis está dedicada a mi padre que sabe bien que “la una era la otra y las dos eran ninguna”, valedor de la vida, vencedor de la muerte. A mi madre, ejemplo de fortaleza. A Álvaro que me alza cuando caigo.*

Además quiero agradecer especialmente a Francisco Díaz de Castro que insistió para que realizara este trabajo. A Jacobo Cortínez que me facilitó el primer manuscrito de la “Gacela del amor imprevisto” y por ende, a la Fundación Romero Murube.

A la Universidad de Granada que aceptó este proyecto en el “Programa de Ayudas para la movilidad de estudiantes para la obtención de la mención europea de doctor” y a Gabriele Morelli, Catedrático de Literatura española de la Universidad de Bergamo, que me aceptó en la estancia de investigación.

A la Fundación Federico García Lorca, a Laura García-Lorca, la facilidad que siempre me ha dado para acceder y poder trabajar libremente con documentos y manuscritos. A Rosa y Sonia, también de la Fundación García Lorca, que han estado pendientes de todo aquello que he necesitado, tanto en persona como por mail, haciendo más fácil mi trabajo.

A Alfonso Alcalá, que siendo Director del Centro de Estudios Lorquianos de Fuentevaqueros, me facilitó el acceso a los archivos y me proporcionó copia del manuscrito de la “Gacela del amor con cien años”, fundamental para este estudio.

A Juan Mota Poveda, Catedrático de Botánica de la Universidad de Almería, que me ha orientado sobre el comportamiento de diferentes flores y plantas.

A Antonio Fernández Ferrer que me prestó generosamente la edición de las Rubaiyat de Carlos Muzzio, de 1914, la misma que Federico García Lorca tenía subrayada y comentada en su Biblioteca.

A Antonio Campos y M<sup>a</sup> del Carmen Sánchez Quevedo, Ramón Carmona y Gloria, Guillermo Crovetto, Vicente Crespo y María Eugenia Lora Pedregal que me han animado y han hecho más fácil un camino duro, el de la tesis, y otro no menos fácil, el de Santiago.

A Irene y Alejandro que llevan años esperando pacientes un viaje a Disneyland París, para cuando finalizara este trabajo, y se han hecho muy mayores esperando. A Marina y Paula que también esperan sin desesperar.

A Begoña, “los Jorges”, MariSol y las niñas, Marlene y Sara, que han padecido estos años de trabajo.

A Almudena del Olmo, a Julio Neira, a Indalecio Sánchez Montesinos, a Ángel y Yannelis, a Ana Gallego, a Rosana, a Isabel, a Erika, a Tomás Hernández y Almudena, a Rocío, a mis hermanas y a todos los que no han dejado de repetirme “¡Tu puedes!” cuando parecía que no podía. A la especial insistencia de José Carlos Rosales que en los últimos años ha sido mi *Pepito Grillo*.

Y por supuesto, a Andrés Soria Olmedo, por acceder a dirigir esta tesis y trabajar conmigo.

A todos y a todas, los presentes y ausentes de mi vida,

Gracias.

# ÍNDICE

|  |            |
|--|------------|
| <b>I.-INTRODUCTION.....</b>  | <b>8</b>   |
| <b>II.-INTRODUCCIÓN.</b>   |            |
| <b>[DE LA NECESIDAD O NO DE UNA NUEVA EDICIÓN DEL <i>DIVÁN DEL TAMARIT</i> DE FEDERICO GARCÍA LORCA].....</b>                  | <b>11</b>  |
| <b>II.1.- METODOLOGÍA.....</b>   | <b>45</b>  |
| <b>II.- EL APÓGRAFO</b>  |            |
| <b>II.1.-ÍNDICE.....</b>   | <b>50</b>  |
| <b>II.2.-EDICIÓN FRUSTRADA.....</b>  | <b>63</b>  |
| <b>II.2.A.- DOCUMENTO EXTRAVIADO.....</b>  | <b>65</b>  |
| <b>II.3.-CONFIGURACIÓN DEL <i>DIVÁN DEL TAMARIT</i>.....</b>   | <b>84</b>  |
| <b>II.4.-CRONOLOGÍA Y DISPOSICIÓN DE LOS POEMAS.....</b>   | <b>100</b> |
| <b>II.5.- PUNTUACIÓN Y VARIANTES.....</b>  | <b>126</b> |
| <b>III.-DIFERENTES EDICIONES.</b>  |            |
| <b>III. 1.- CRITERIO, JUSTIFICACIÓN Y DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES.....</b>                                       | <b>194</b> |
| <b>III. 2.-EDICIONES DEL <i>DIVÁN DEL TAMARIT</i> .....</b>  | <b>200</b> |
| <b>IV.- BIBIOTECA DE AUTOR.....</b>  | <b>292</b> |
| <b>IV.-1.- PRESENCIA DE LA POESÍA ARABIGO-ANDALUZA. LOS JUEGOS DE LA TRADICIÓN CULTA Y POPULAR. GRANADA, ESPACIO ESCÉNICO.</b> |            |
| <b>IV.-2.- PRESENCIA DE LA TRADICIÓN.</b>  |            |
| <b>IV. 3.-RUBÉN DARÍO EN LORCA .....</b>   | <b>315</b> |
| <b>V.-SENZA MISURA.....</b>  | <b>338</b> |
| <b>1.1.- GACELAS.....</b>  | <b>351</b> |
| <b>1.2.- CASIDAS.....</b>  | <b>483</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <b>VI.- LA EDICIÓN.....</b>              | <b>618</b> |
| <b>VII.- CONCLUSION.....</b>             | <b>672</b> |
| <b>VII.I.CONCLUSIONES.....</b>           | <b>676</b> |
| <b>VIII.- BIBLIOGRAFÍA.</b>              |            |
| <b>VIII. 1.- FUENTES PRIMARIAS.....</b>  | <b>689</b> |
| <b>VIII.2.- FUENTES SECUNDARIAS.....</b> | <b>693</b> |



# **INTRODUCTION**

## INTRODUCTION

La guerre civile espagnole a arrêté le rythme du temps et a imposé son propre compas. Elle a tronquée de vies et des projets. Après, Il n'y a eu plus sans remède que voir en arrière à travers d'un cristal, un cristal biseauté, que bien qu'il semblait montrer ce qui existait de l'autre côté, la réalité s'est révélée dénaturée. Les lumières difformes ont confondu et ont cachée les détails, ont fait que nous nous arrêtions dans cet espace concret du temps, hypnotisés par la cruauté, comme si rien n'aurait existé d'avance.

Federico García Lorca a été exécuté dans les premiers jours du coup d'État. Une monstruosité que, avant tout, il a copé une jeune vie, un projet littéraire a arrêtée et a laissé une oeuvre inachevée. Une fin drastique et dramatique qui a semé des doutes par rapport à sa vie, sa mort et ces oeuvres qui sont restées inachevées. C'est le cas du livre que nous essayons d'étudier et d'analyser, *Le Divan du Tamarit*.

Toutes les justifications, explications ou les excuses qui se sont rendues après en relation avec la polémique que l'édition de l'oeuvre a pu susciter, par exemple, devant le fait de ce que l'Université de Grenade ne publiait pas finalement le livre ont essayé d'être résolues en alléguant le même prétexte: la guerre. La guerre, l'argument et le faux-fuyant pour tout. Mais derrière la guerre il y a des noms propres, des faits concrets qui passent comme faits insignifiants devant la grandeur de ce qui a supposé le conflit. Quelques années avant que la guerre n'éclatât on générât le conflit qui déboucherait au coup d'État et qui s'est lentement enfoncé, de différentes manières et avec des formes distinctes, sans tous les ordres de la vie. Aussi dans le domaine de la littérature, l'une dont les conséquences serait le projet frustré d'un livre dont sont restés quelques feuillets des charges d'un édition frustrée et d'une copie des manuscrits.

Rares sont les aspects, rapportés à Federico García Lorca, dans lesquels nous trouvons une unanimité. Peu des sujets dans lesquels la polémique n'est pas présente. Par cela, trouver un élément coïncident chez tous les critiques, à toutes les éditions, il résulte comme peu étranger. Et tous, sans exception, ils inculpent à la guerre comme unique cause de l'interruption de la publication du livre. C'est la raison par laquelle, entre d'autres choses, ce travail essaie d'analyser ce qui est arrivé depuis qu'il surgit, le projet d'édition du *Divan du Tamarit*, une nuit distendue et d'une fête, jusqu'au moment dans lequel le livre cesse d'être un projet éditorial pour l'Université et même pour le propre poète. Nous analyserons aux agissants et ses rôles, pour essayer d'élucider cela qui s'est caché sous l'excuse facile du conflit.

Après la fin de la guerre et arrivés les années, des publications apparaissaient dans différents pays et des formes très variées. Les éditions d'un livre des poèmes dans lequel les différences étaient parfois plus grandes que les points dans commun. L'hétérogénéité que nous trouvons à différentes éditions du *Divan du Tamarit*, fait que presque tant de différences existent comme livres des poèmes, parce que l'élaboration d'une édition s'impose qu'aúne et qu'il regroupe des divergences, le livre que le poète a conçu.

# INTRODUCCIÓN

# INTRODUCCIÓN

## I. I- DE LA NECESIDAD DE UNA NUEVA EDICIÓN DEL *DIVÁN DEL TAMARIT* DE FEDERICO GARCÍA LORCA.

La guerra civil detuvo el ritmo de un tiempo e impuso su propio compás. Truncó vidas y proyectos. Después, no hubo más remedio que mirar hacia atrás a través de un cristal, un cristal biselado, que aunque parecía mostrar lo que había del otro lado, la realidad se reveló distorsionada. Las luces deformes confundieron y ocultaron los detalles, hicieron que nos detuviésemos en ese espacio concreto de tiempo, hipnotizados por la crueldad, como si nada hubiese existido antes.

Federico García Lorca fue ejecutado en los primeros días del golpe de estado. Una monstruosidad que, ante todo, cercenó una vida joven, detuvo un proyecto literario y dejó una obra inconclusa. Un fin drástico y dramático que sembró dudas respecto a su vida, a su muerte y a aquellas obras que quedaron inacabadas. Es el caso del libro que pretendemos estudiar y analizar, *El Diván del Tamarit*.

Todas las justificaciones, explicaciones o excusas que se han dado *a posteriori* en relación con la polémica que la edición de la obra ha podido suscitar, por ejemplo, ante el hecho de que la Universidad de Granada finalmente no publicara el libro, después de haber tirado las galeras de los primeros poemas, se han intentado resolver aduciendo el mismo pretexto : la guerra. La guerra, argumento y evasiva para todo. Pero detrás de la guerra hay nombres propios, hechos concretos que pasan como hechos insignificantes ante la magnitud de lo que supuso la contienda. Unos años antes de que la guerra estallara se estaba generando el conflicto que desembocaría en el golpe de estado y que fue adentrándose lentamente, de diferentes maneras y con distintas formas,

en todos los órdenes de la vida. También en el terreno de la literatura, una de cuyas consecuencias sería el proyecto frustrado de un libro del que quedaron unas cuantas cuartillas de las galeradas y una copia apógrafa de los manuscritos.

Pocos son los aspectos, referidos a Federico García Lorca, en los que encontramos unanimidad. Pocos los temas en los que la polémica no está presente. Por eso, hallar un elemento coincidente en todos los críticos, en todas las ediciones, resulta como poco extraño. Y todos, sin excepción, culpan a la guerra como la única causante de la interrupción de la publicación del poemario. Esa es la razón por la que este trabajo, entre otras cosas, pretende analizar lo que ocurrió desde que surge el proyecto de edición del *Diván del Tamarit*, una noche distendida y de fiesta, hasta el momento en el que el libro deja de ser un proyecto editorial para la Universidad y hasta para el propio poeta. Analizaremos a los actuantes y sus actuaciones, para intentar dilucidar aquello que se ha ocultado bajo la fácil excusa de la contienda.

Pasada la guerra y los años, han ido apareciendo publicaciones en diferentes países y de muy variadas formas. Ediciones de un poemario en el que las diferencias eran a veces mayores que los puntos en común. La heterogeneidad que encontramos en las diferentes ediciones del *Diván del Tamarit*, hace que existan casi tantas diferencias como poemarios, por lo que se impone la elaboración de una edición que aúne y reagrupe divergencias, el libro que el poeta concibió.

Se da la circunstancia de que, a día de hoy, apenas si podemos hablar de una edición propiamente crítica<sup>1</sup> del *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca: la edición elaborada por Andrew Anderson en 1988<sup>2</sup>. Con anterioridad, en 1981, Mario Hernández

---

<sup>1</sup> Al hablar de “edición crítica” nos referimos, tal y como define el DRAE, a “la edición establecida sobre la base documentada de todos los testimonios e indicios accesibles, con el propósito de reconstruir el texto más fiel posible”.

<sup>2</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit, Seis poemas galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Ed. Andrew Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

había publicado una edición comentada<sup>3</sup> del *Diván*. Fechas bastantes lejanas en el tiempo si tenemos en cuenta que estamos no sólo ante el último poemario de García Lorca, sino que se trata del libro considerado por muchos como su obra poética culminante:

“Acaso no sea excesivo decir, sin embargo, que este breve conjunto de gacelas y casidas constituye una de las expresiones más acabadas y complejas de Federico García Lorca, además de uno de los grandes libros de la poesía europea de este siglo. [...] Supone la más alta decantación de la lírica de García Lorca”<sup>4</sup>, escribió Mario Hernández. O en opinión de Andrew Anderson, “el *Diván del Tamarit* es sin lugar a dudas la colección más notable [...] Es decir, sencillamente, que el *Diván* es el libro de poemas más importante de Lorca que se fecha durante los últimos años de su vida”<sup>5</sup>. “*Diván del Tamarit* tiene la perfección de la madurez. -sentencia Andrés Soria Olmedo en *Fábula de Fuentes*- El autor ya tiene detrás todas las versiones de la vanguardia europea y los ha puesto en un contacto fructífero con los principales géneros y procedimientos de la tradición hispánica, culta y popular, de los romanceros a la oda, del flamenco a los versículos de la Biblia, de la escritura automática al rigor gongorino, de los cancioneros a la greguería ultraísta”<sup>6</sup>.

Los estudios realizados sobre el *Diván* comienzan o concluyen con esta afirmación. Sin embargo, estamos ante uno de los libros de poesía al que la crítica ha dedicado menos tiempo y esfuerzo, si contrastamos lo existente con las vastas monografías y los múltiples ensayos destinados a otros poemarios. Por no mencionar el hecho de que sea, para el público general, el libro más desconocido del conjunto de su

---

<sup>3</sup>García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Sonetos*, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

<sup>4</sup>Ibíd., ed. Mario Hernández, p.10

<sup>5</sup> Ibíd., ed. Andrew Anderson, pág.14

<sup>6</sup> Soria Olmedo, Andrés, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004, p. 353.

obra. Desde el extenso análisis que Daniel Devoto<sup>7</sup> realizó en 1976 al monográfico de Emilio Baron Palma<sup>8</sup> editado en 1990, pocos trabajos específicos han aparecido, aparte de artículos sueltos en diferentes revistas o en libros que son una miscelánea de ensayos sobre aspectos generales de la obra poética de García Lorca. Y esto teniendo en cuenta que estamos ante la obra poética más lograda del poeta español traducido a más idiomas del mundo.

En el siglo XXI, no se encuentran nuevas ediciones críticas sobre *El Diván del Tamarit*, ni hay nuevos tratados al respecto, todo lo más, opúsculos sueltos, –algunos estudios críticos que en general, vienen a repetir lo ya dicho o se centran en un único poema o en un tema específico–, habría que cuestionarse el hecho de que en las dos ediciones aludidas (la edición crítica de Andrew Anderson y la edición comentada de Mario Hernández) aparezcan tratados y desarrollados todos los temas a tratar y desarrollar con respecto al *Diván del Tamarit*, que todo estuviese dicho. Con lo que un nuevo trabajo supondría otra repetición más.

Sin embargo, es como poco chocante que el libro de madurez de un poeta tan complejo como García Lorca, que abarca todo el aprendizaje poético del autor, desde el modernismo hasta los últimos movimientos de vanguardia, se resuelva en una treintena de páginas en la edición de Mario Hernández<sup>9</sup> y en poco más de setenta en la edición de Andrew Anderson<sup>10</sup>, quizás la edición más completa de todas las que se han realizado. Pues, si bien es cierto que la longitud de un estudio no es argumentación suficiente ni óbice que justifique un buen trabajo, no podemos olvidar, sin embargo, que en ambas ediciones el *Diván* comparte lugar con otras obras como *El Llanto por Ignacio Sánchez*

---

<sup>7</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1976.

<sup>8</sup> Baron Palma, E., *Agua oculta que llora. El Diván del Tamarit de García Lorca*, Granada, ed. Don Quijote, col. Los Libros de Altisidora, nº 6, 1990.

<sup>9</sup> García Lorca, F., *Diván...*, Mario Hernández (ed.), ob. cit., pp 32/ 50 y 155/170

<sup>10</sup> García Lorca, F., *Diván...*, Andrew Anderson (ed.), ob. cit. pp 14/31 y 53/112.



*Mejías* o con *Sonetos* en el caso de la edición de Mario Hernández y *Seis poemas galegos* en la de Andrew Anderson.

En las *Obras Completas* que hizo Miguel García Posada para Akal<sup>11</sup>, encontramos un estudio bastante exhaustivo del poemario que nos ocupa, con casi treinta y nueve páginas entre el análisis que se realiza en la “Introducción”<sup>12</sup> y el estudio detallado de los poemas que el editor hace en las “Notas al texto”<sup>13</sup>. Todo esto, inexplicablemente, se verá reducido por el propio editor a seis páginas escasas, las que encontramos en el apartado “Notas al texto: *Diván del Tamarit*” de las *Obras Completas* de Federico García Lorca publicadas por Galaxia Gutenberg<sup>14</sup>.

Estas ediciones, en definitiva, señalan los pilares que glosan y explican el libro pero, por motivos obvios de concepción y espacio de los trabajos, no desarrollan algunos de los temas que proponen. Un ejemplo bastante ilustrativo de esto, lo encontramos en las palabras de análisis sobre la obra que hace Andrew Anderson en su prólogo:

Efectivamente, a la luz de un examen detenido de los rasgos formales de los poemas del *Diván*, se halla muy poca similitud entre las composiciones de Lorca y las homónimas arábigo-andaluzas. [...] Algún que otro poema se aproxima más o menos al esquema de rima, pero a fin de cuentas la métrica de los veinte poemas es mucho más lorquiana, con múltiples vínculos con formas españolas comunes, antiguas y modernas. De hecho, el libro consta de textos en versos libres y en metros más o menos tradicionales, con diversos elementos neopopulares y cultos.<sup>15</sup>

“Examen detenido de los rasgos formales de los poemas del *Diván*” que Anderson no nos muestra en el prólogo, con lo que el lector se ve obligado a creer su afirmación. Nos dice que algún que otro poema “se aproxima más o menos al esquema de rima”, pero no sabemos qué poema ni cual es ese esquema de rima. Tampoco nos dice a qué formas

---

<sup>11</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas II. Poesía 2*. Miguel García Posada (ed.). Madrid. Akal. 1982/1989/2004.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 83-110.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 739-751.

<sup>14</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas. Poesía*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, vol.I, 1996, pp. 953-958.

<sup>15</sup> *Ibid.*, ed. Andrew Anderson, p. 17.

españolas “antiguas y modernas” concretas se refiere ni cuales son los “metros tradicionales” que Lorca utiliza en la composición de estos versos. Unas líneas más adelante cuando leemos: “Según concluía el mismo García Gómez”<sup>16</sup>, y cita textualmente las palabras de éste referentes a la semejanza y disparidad entre los versos lorquianos y los metros árabes. Entendemos, entonces, que hay que acudir al trabajo de Emilio García Gómez para comprender no sólo las palabras de Andrew Anderson, sino también el orden de los temas que trata en su prólogo al *Diván* que es casi el mismo que propone Emilio García Gómez. Porque tanto Andrew Anderson como Mario Hernández<sup>17</sup>, toman como base para sus estudios la “Nota al *Diván del Tamarit*” que García Gómez redactó a modo de prólogo para la edición fallida que la Universidad de Granada iba a realizar del libro en 1934.

Antonio Gallego Burín, como Decano de la Facultad de Letras, le pidió el manuscrito. Lorca accedió gustoso. Francisco Prieto ofreció diseñar la portada. Yo quedé comprometido -perdóneme el lector- a escribir estas líneas.<sup>18</sup>

Aquella edición nunca vio la luz, pero sus “Notas al *Diván del Tamarit*”<sup>19</sup> han servido como guía a todo el que se ha acercado al poemario. De este modo, los puntos fundamentales que García Gómez plantea en su prólogo son, más o menos elaborados, los que vemos repetidos en las distintas ediciones y en los estudios realizados hasta el momento, en muchos casos secundan incluso el orden. Así pues, si vamos analizando uno a uno los elementos en los que García Gómez indaga, veremos que no solo se repiten temas, sino que van desarrollándose en una disposición muy similar:

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, ed. Andrew Anderson, p. 18

<sup>17</sup> Tanto Mario Hernández como Andrew Anderson tienen el buen criterio de adjuntar en sus ediciones, íntegra, la Nota al *Diván del Tamarit* de Emilio García Gómez. Ver edición Mario Hernández (1981), pp. 51-58. En la edición de Andrew Anderson la encontramos entre las pp. 183-188.

La edición italiana de *El Diván del Tamarit* a cargo de Antonio Melis (Venezia, Letteratura Universale Marsilio, 1993), introduce también el prólogo de Emilio García Gómez, pero lo hace como postfacio o epílogo de la edición entre las páginas finales 119-124.

<sup>18</sup> *Ibid.*, ed. Mario Hernández, p. 54.

<sup>19</sup> “Notas al Diván del Tamarit” que reproducimos en *Ápndice* de este trabajo, pp.

## 1º. La concepción del libro como homenaje a la poesía arábigo-andaluza:

Cambiando de proyectos literarios, yo le decía a Lorca que mi propósito era dedicar un libro a un magnate árabe –Ibn Zamrak- cuyos poemas han sido publicados en la edición de mayor lujo que el mundo conoce: la propia Alhambra, donde cubren los muros, adornan las salas y circundan la taza de los saltadores. Lorca nos dijo entonces que tenía compuesto, en homenaje, a estos antiguos poetas granadinos, una colección de *casidas* y *gacelas*, es decir, un *Diván*, que, del nombre de una huerta de su familia, donde muchas de ellas fueron escritas, se llamaría del *Tamarit*<sup>20</sup>.

Estas palabras del prólogo de García Gómez las encontraremos reiteradamente. Por ejemplo, en Andrew Anderson leemos: “Tamarit es el nombre propio también árabe que se había aplicado a un pago que pertenecía a un tío de Lorca”<sup>21</sup>. Daniel Devoto reproduce directamente la cita de Emilio García Gómez<sup>22</sup> y lo mismo hace Emilio Barón Palma en su *Agua oculta que llora*<sup>23</sup>.

A partir de estas declaraciones de Emilio García Gómez y de la idea del poemario como homenaje a la poesía arábigo-andaluza, todos coincidirán y desarrollarán, cada uno a su modo, el gusto del poeta por la poesía árabe. “Según testimonio de Francisco García Lorca, fue concebido por su hermano (se refiere Mario Hernández al *Diván*) antes incluso de escribir ninguno de sus poemas, lo que concuerda con el temprano interés del poeta por lo árabe y lo morisco como trasfondo del ser granadino”<sup>24</sup>. Anderson no sólo considera que “Lorca tenía una fuerte simpatía para con los árabes y lo árabe, como testimonian su interés y fascinación con este sustrato de la cultura granadina”<sup>25</sup>, sino que reproduce las declaraciones que, en este sentido, un compañero americano de residencia del poeta, publicó:

Whenever he spoke of the Moors or anything Moorish it was with the greatest veneration, and there was nearly always some attempt to identify himself and his own blood with that people.

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, Mario Hernández, p. 54.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, ed. Andrew Anderson, p.15.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, Daniel Devoto, p. 83.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, Barón Palma, p. 43.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, ed. Mario Hernández, p.32.

<sup>25</sup> *Ibíd.* Anderson, (1988), p.22.

Among my strongest personal recollections of the poet at Columbia University and in Madrid was his extreme pride in the Moorish past of his part of Spain. He frequently said that the best part of Andalusia's cultural heritage was from the Moors, and was most anxious to identify himself with that current. He liked to think of himself dressed in a Moorish toga and turban (though I never saw him so), and at every opportunity made it a point to mention that his family had fine Moorish blood in it. This was no pose; it was a serious and intense attempt to recreate in the present the atmosphere of one of the great glories of Spain's past. (Crow)<sup>26</sup>.

Del aprecio que el poeta siente por el pasado árabe de su ciudad, encontramos la aserción de García Lorca en la famosa entrevista que Luis Bagaría le hace el 10 de julio de 1936, "Diálogos de un caricaturista salvaje", y a la que Andrew Anderson hace referencia en su edición<sup>27</sup>:

-¿Tu crees que fue un momento acertado devolver las llaves de tu tierra granadina?

-Fue un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre, acobardada; a una "tierra del chavico", donde se agita actualmente la peor burguesía de España.<sup>28</sup>

Pero lo que no se menciona en ninguno de los estudios existentes es que esa idea de la pérdida de una gran civilización para dar paso a la "ciudad pobre" de 1936 no es, ni más ni menos, que el mismo concepto desarrollado por el poeta en el poema que, en opinión de Antonio Gallego Burin fue el primero publicado por Federico García Lorca<sup>29</sup>, "Granada: elegía humilde", aparecido en *Renovación* el 25 de Junio de 1919, diecisiete años antes de la entrevista de Bagaría:

Hoy, Granada, te elevas ya muerta para siempre  
En túmulo de nieve y mortaja de sol,  
Esqueleto gigante de sultana gloriosa

---

<sup>26</sup> *Ibid*, Anderson (1988), p. 24. La referencia la toma Anderson del libro de John A. Crow, *Federico García Lorca*, Los Ángeles, The Author, 1945. p. 6

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>28</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas*, Miguel García Posada,(ed. Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1996, vol. III, p. 637.

<sup>29</sup> Aclara Miguel García Posada en el apéndice "Notas al Texto" del vol. IV de las *Obras Completas* (p.1091) ya citadas que:

Según José Mora Guarnido (*Federico García Lorca y su mundo*, Buenos Aires, Losada, 1958, p. 177) en el número *Renovación* correspondiente al 10 de diciembre de 1918 se publicó el que fue el primer poema editado del autor, "Crisantemos blancos", lo que está confirmado, pues la noticia se anunció en la prensa local, pero el citado número parece haber desaparecido.

Devorado por bosques de laureles y rosas  
Ante quien vela y llora el poeta español<sup>30</sup>.

Si rastreamos cartas y documentos, descubrimos que ese apego al pasado árabe le acompaña a lo largo de su vida, como evocación de una civilización admirada, pero también como reivindicación y necesidad de hacer algo por recordar y mantener presente ese momento de la historia granadina. Escribe García Lorca en una carta a Melchor Fernández Almagro el 1º de Julio de 1921:

Se trata, queridísimo Melchor, de hacer en los terrenos que ofrece Soriano en su finca de la Zubia un Morábito en honor de Abentofail y dos o tres más genios de la cultura arábica granadinas. Dentro se pondrían una biblioteca de cosas árabes granadinas. [...] Además, sería el primer recuerdo que se tuviera en España para estos sublimes hombres, granadinos de pura cepa, que hoy llenan el mundo del Islam. [...] Pensamos además invitar a sabios moros de todo el Oriente, que vendrían a Granada, y hacer una antología de Abentofail dirigida por Navarro, con cosas mías que yo haré para entonces. Soriano encabeza la suscripción con mil pesetas.<sup>31</sup>

Aunque quizás lo más significativo en este sentido, lo encontramos en el hecho de que el oriente, la poesía árabe y persa, sus poetas, etc., sean *leitmotiv* de sus primeros escritos. Antes incluso de la publicación de “Granada: elegía humilde”, el 30 de Octubre de 1917 aparece en la revista granadina *Letras*, el texto “Comentarios a Omar Kayyam”<sup>32</sup>, donde leemos:

¡Magnífico oriental con esplendor de luna! [...] Omar Kayyam, pecador de espiritualidad [...] ¡Oh maravilloso oriental con resplandor de luna! En las profundidades de nuestros pensamientos te quisiéramos imitar.<sup>33</sup>

Toda una loa para aquél a quien Lorca consideró siempre como el gran poeta persa. Un texto que, además, el poeta firma con el seudónimo de Abu-Abd-Alah,

---

<sup>30</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas*, vol. IV, ob. cit., p. 37

<sup>31</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas*, vol. III, ob., cit., p. 738. Cita incluida también en la edición de Andrew Anderson, p. 23.

<sup>32</sup> Volveremos a hablar de este tema más detenidamente en el capítulo “Biblioteca de autor”, pp.

<sup>33</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas*, (1997), vol. IV, ob. cit., pp. 46/47

distorsión del apellido del que fue el último rey de Granada, que aparece en las crónicas como Boabdil el Chico, pero cuyo verdadero nombre era Muhamed Abú Abdallah.

Prácticamente en toda su obra encontramos referencias a este tema. Allá donde miremos aparece, de repente, una alusión a lo morisco, a lo oriental, que no es ni más ni menos que el carácter y la índole del “ser granadino”. Declaraba Federico García Lorca en una entrevista a Gil Benumeya realizada el 15 de enero de 1931:

Yo creo que el ser de Granada me inclina a a comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro.<sup>34</sup>

El propio Gil Benumeya define al poeta como “un purísimo ejemplo del granadinismo más granadinamente granadino”<sup>35</sup>.

En la conferencia “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado `cante jondo’”, redactada en 1922 con motivo de la celebración del I Concurso de Cante Jondo que se celebra en Granada, podemos encontrar sentencias del tipo:

Verdad es que en el aire de Córdoba y Granada quedan gestos y líneas de la remota Arabia, como es evidente que en el turbio palimpsesto del Albaicín surgen evocaciones de ciudades perdidas<sup>36</sup>.

## **2º La idea de García Gómez de que ni las gacelas ni las casidas de Federico**

### **García Lorca se asemejan a los cánones que definen estas composiciones:**

Llámesese *casida* en árabe a todo poema de cierta longitud, con determinada arquitectura interna, cuyo detalle no hace al caso, y en versos monorrimos, medidos con arreglo a normas escrupulosamente estereotipadas. La *gacela* -empleada principalmente en la lírica persa- es un corto poema, de asunto con preferencia erótico, ajustado a determinados cánones técnicos y cuyos versos son más de cuatro y menos de quince. *Diván* es la colección de las composiciones de un poeta, generalmente catalogadas por orden alfabético de rimas. No creo que haya que decir que las denominaciones de García Lorca -*diván*, *gacela*, *casida*- no se ajustan a las definiciones anteriores.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> íbidem, vol. III, p.378.

<sup>35</sup> íbidem, vo. III, p. 378.

<sup>36</sup> *Obras Completas*, (1997), vol. III, ob. cit., p.1298.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 1981. p. 54.

Mario Hernández define el libro como “fingido florilegio andaluz”<sup>38</sup>. Leíamos anteriormente en las palabras de Andrew Anderson cómo “se halla muy poca similitud entre los poemas de Lorca y las homónimas árabe-andaluzas”<sup>39</sup>. Aunque, avanzando páginas, al referirse Anderson a la presencia del agua en los versos del poeta, encontremos una pequeña contradicción: “El agua, no obstante, tan estrechamente identificada con la ciudad -y con la cultura y la estética árabe-”<sup>40</sup>.

Daniel Devoto reproduce íntegramente las palabras de García Gómez,<sup>41</sup> igual que hace Barón Palma en su estudio<sup>42</sup>. Ninguno se atreve a hacer un análisis exhaustivo de los versos de Federico en relación con las gacelas y las casidas originales, ni siquiera Daniel Devoto que se limita a enunciar el esquema formal de los poemas de Lorca.

### **3º.- Temática común con la lírica árabe:**

Enlazando con este segundo punto, cabría hablar de la temática que el poemario tiene en común con la lírica árabe, uno de los aspectos en los que García Gómez se muestra bastante parco. En este sentido, apenas apunta, y de manera muy vaga, algunas cuestiones, tal vez por haber sido ya tratadas en su antología de 1930 y en la traducción del *Collar de la paloma*:

Se puede descubrir en el *Diván* alguna semejanza con la lírica árabe. Así, la presencia del tema de la visita nocturna. [...] O la valiente desmesura de algunas metáforas. [...] Otras veces los versos se tornasolan con una policromía de miniatura irania.[...] Algún acento de amor recuerda vagamente la mórbida pseudo-castidad beduina.<sup>43</sup>

Para justificar de algún modo los puntos coincidentes entre los versos de Lorca y la lírica árabe, se pregunta Emilio García Gómez: “-¿habrá dos cosas que no se parezcan

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, 1981, p. 9.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, 1988, p.17.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, ed. A. Anderson, p. 27.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, Daniel Devoto, 1976, p. 83.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, Barón Palma, 1990, p. 39.

<sup>43</sup> *Ibíd.* ed. Mario Hernández, ob. cit. p. 55.

en algo?-<sup>44</sup>”. Aunque en la realidad que él mismo describe, son mucho más que dos los temas coincidentes, como ya analizaremos.

La noche, el llanto, el viento, el agua, las diferentes metáforas utilizadas en este poemario, todos los temas expuestos por García Gómez, están en los estudios que estamos analizando. El análisis de alguno de estos temas coincide con el análisis que hace Emilio García Gómez, pero no todos y ni mucho menos se abordan del mismo modo. El tratamiento que hace, por ejemplo, Mario Hernández del tema de la noche, centrado en la presencia de la luna, presente, según Hernández, no sólo en los versos de Lorca, sino que “incluso los mismos dibujos del poeta suelen reflejar esta presencia continua”<sup>45</sup>, está muy lejos de una posible relación con la poesía árabe-andaluza. En “La Gacela del amor imprevisto”, “la mirada del ser amado es asociada a dos términos mediadores: yeso y jazmines; es decir, lo blanco lunar concretado en la cristalización de lo muerto, “yeso”, o en la menuda delicadeza floral de los “jazmines”, imagen de lo vivo siempre amenazado”<sup>46</sup>. En ningún momento se establece una relación del yeso, no tanto por el color, como por tratarse del elemento con el que los árabes construyeron las labores más increíbles con las que se adornan los palacios de la Alhambra o simplemente con el material que recubre las tapias de los cármenes del Albaicín. Tampoco el jazmín se señala en relación con lo árabe.

La luna como *leitmotiv* en la obra de Lorca. Mario Hernández la ubica en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en el “Romance de la pena negra”, en “La luna asoma” de *Canciones*, y dice: “Tenemos ya, por tanto, a la diosa trina manifestada en el poder de sus tres caras, bajo cuyo influjo, como el agua del mar, se mueve la poesía del granadino”<sup>47</sup>. Esto es así indudablemente, pero tendríamos que preguntarnos: ¿el hecho

---

<sup>44</sup> *Ibíd.* ed. Mario Hernández. “Notas al *Diván*” de Emilio García Gómez, p.55.

<sup>45</sup> *Ibíd.* p.13

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 14

<sup>47</sup> *Ibíd.*, Mario Hernández, p.15.



de que esté presente en toda su obra, imposibilita cualquier influencia de la poesía arábigo-andaluza? La contraposición para Hernández de noche y día, de luna y sol, está presente también en “La casida de las palomas oscuras” y en “La Gacela del amor desesperado”. “Así pues, -escribe Hernández- día y noche, opuestos y sumados en la imposibilidad del encuentro amoroso en la “Gacela del amor desesperado”[...], se contraponen a un yo y un tú voluntariosos en el deseo de futuro”.<sup>48</sup> Pero veremos en este trabajo que la luna tenía en la poesía arábigo-andaluza un sentido mucho más concreto y que se adapta mucho mejor a la intención que el poeta tenía en este poemario de homenajear a los poetas arábigo-andaluces.

Para Mario Hernández, el tema original de la “Casida de la muchacha dorada”, “parece ser el tradicional <<baño de amor>>”<sup>49</sup>, poema que pone en relación con el romance de *Yerma*, y la costumbre de bañarse en la noche de San Juan. El llanto en “La Casida de los ramos”:

“Un ruiseñor agrupa los suspiros  
y un faisán los ahuyenta por el polvo.

El ave primera, culmen del llanto o del deseo amoroso, agrupa suspiros, no los apaga. [...] El faisán, imagen en algún caso de lo vanamente ostentoso, con simbolismo que puede comprobarse en otros poemas, desprecia los suspiros”<sup>50</sup>.

La presencia de la muerte de amor en “La Gacela de amor desesperado”, la muerte de la infancia en “La Gacela de la Huida”, el llanto en “La Casida del Llanto”, el agua, “nos tropezamos ya con una palabra casi omnipresente en el *Diván*: el agua”<sup>51</sup>, escribe Hernández, comentarios de los poemas en los que se pone en relación los temas de los mismos con la tradición clásica. Pero lo que no se nos dice es que todos estos temas están en la poesía árabe y Lorca los enriquece utilizando un léxico determinado al

---

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 24

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 42.

que Hernández alude (“presencia de faisanes, elefante, caballitos persas, tal vez garza y colibrí.<sup>52</sup>”), como una “trasmitida sugestión de atmósfera y léxico”<sup>53</sup>, no como una construcción real. Parece, por las palabras de Hernández, que lo que creemos ver de árabe es más bien la tradición clásica española, la de los cancioneros, la más próxima a nuestro poeta, la que parece latir bajo sus versos, enriquecida con un léxico apropiado, tomado a veces incluso de los movimientos literarios más recientes, la tradición modernista sin ir más lejos, para emular un ambiente “de apariencia” árabe. Y aunque esto es así, veremos también en este trabajo que Federico García Lorca recurre a la tradición poética árabe mucho más de lo que se nos dice.

Escribe Anderson que “es imposible [...] sostener cualquier teoría que sugiera que algún poema se hubiera escrito en imitación consciente de los arábigo-andaluces.” No creemos que el objetivo de García Lorca fuese, ni mucho menos, la “imitación”. Al parecer de Anderson “un motivo principal del *Diván*, el tema tan lorquiano de la muerte, es raro en la poesía arábigo-andaluza”<sup>54</sup>. Sin embargo, no es eso lo que leemos en estudios realizados a propósito de la poesía árabe. Adonis, por ejemplo, cuando escribe sobre la poesía de Abu-Nuwas<sup>55</sup> destaca como elemento fundamental de su poética la presencia continua de la muerte. Celia del Moral a propósito de la poesía que se cultivó en el Reino Nazarí, señala que:

Al final de este período, del siglo XV, nuevamente encontramos una serie de poetas ascéticos, como Al-Ra’i o Ibn al-Azraq, que vuelven al tema de la muerte y la brevedad de la vida.<sup>56</sup>

Sin embargo, Anderson define el tema de la muerte como “raro de [sic] la poesía arábigo-andaluza”. Escribe Anderson finalmente:

---

<sup>52</sup> *Ibíd.* ed. Hernández, 1981, p. 35.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, ed. Hernández, p. 34.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, ed. A. Anderson, pp. 17/18.

<sup>55</sup> Adonis, *Introducción a la poesía árabe*, Madrid, Publicaciones del Instituto de Estudios Orientales y Africanos, Universidad Autónoma de Madrid, 1976, p. 42.

<sup>56</sup> Del Moral Molina, Celia, “Notas para el estudio de la poesía árabe granadina”, *Miscelánea de estudios árabes y hebráicos*, Granada, Universidad de Granada, 1984/1985, vol. XXXIII, fascículo 1º, p. 72.

Las composiciones del *Diván* se integran plenamente en el cuerpo de la obra lorquiana, por las muchas características en común, más bien que cuadrarse [sic] en el *corpus* árabe-andaluz.<sup>57</sup>

Todos se suben al carro de Emilio García Gómez en una especie de exoneración que salva y disculpa este poemario, aunque no sea un *Diván* propiamente dicho ni sus gacelas ni sus casidas cumplan los cánones que se deberían respetar para denominarse como tal. “Los poemas del *Diván del Tamarit* no son falsificaciones ni remedos, sino auténticamente lorquianos”<sup>58</sup>, es decir, nada que ver con los de Villaespesa. Expresiones como ésta de Emilio García Gómez, con ese tono que exime (“Coincidencia cordial, y en modo alguno imitación, es la de Lorca con sus antiguos paisanos”<sup>59</sup>) más que describir o explicar, son las que nos encontramos en los diferentes estudios del *Diván*.

Así, la presencia del tema de la visita nocturna:

La noche no quiere venir,  
para que tu no vengas  
ni yo pueda ir.

O la valiente desmesura de algunas metáforas:

La penumbra con paso de elefante  
empujaba las ramas y los troncos.

Otras veces los versos se tornasolan con una policromía de miniatura irania:

Mil caballitos parsas se dormían  
en la plaza de tu frente.

Algún acento de amor recuerda vagamente la mórbida pseudo-castidad beduina:

Déjame en un ansia de oscuros planetas,  
pero no me enseñes tu cintura blanca.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. Andrew Anderson, ob. cit., p. 18.

<sup>58</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed, Mario Hernández, “Nota al *Diván del Tamarit*” de Emilio García Gómez, ob. cit. p. 54.

<sup>59</sup> *Ibid.* ed. Mario Hernández, Nota al *Diván*, ob. cit., p. 56.

<sup>60</sup> García Gómez, E. “Nota al *Diván del Tamarit*” en ed. de Mario Hernández del *Diván del Tamarit...* ob. cit. p. 55.

#### 4º. Granada escenario del *Diván del Tamarit*:

Granada como escenario en el que se desenvuelven los versos de este libro es otro de los pilares para el análisis que, tomado también del estudio de García Gómez, encontramos en todos los críticos. Leemos en *Fábula de Fuentes*, las siguientes palabras de Andrés Soria en este sentido:

Quizás en ninguno como en García Lorca se aprecie una presencia tan reiterada y tan intensa de la ciudad nativa, desde *Impresiones y Paisajes* a *Canciones y Romancero Gitano* hasta obras dramáticas y poéticas impensables sin lo granadino: *Mariana Pineda*, *Doña Rosita la soltera*, *Diván del Tamarit*.

Todo el transcurso de su poesía está jalonado por versiones de la ciudad. Sólo con seguir las sucesivas presentaciones, menciones o evocaciones de Granada se toca el desarrollo de la poesía lorquiana en su práctica totalidad<sup>61</sup>.

Andrew Anderson en su edición al *Diván del Tamarit* ubica también este poemario en la ciudad del poeta:

En la mayoría de los casos, lo árabe se identifica con lo granadino, y mientras los títulos y términos crean este ambiente arábigo-andaluz, el verdadero escenario para casi todos los poemas, y en cierto sentido el auténtico protagonista del libro es nada menos que Granada. Granada, sin lugar a dudas, filtrada por una conciencia si no árabe, en sintonía con lo árabe.<sup>62</sup>

Granada como “el auténtico protagonista del libro”, dice Anderson. Y así es. Aunque habría que preguntarse ¿cómo está tratada realmente la ciudad en los poemas y cómo se analiza en las ediciones? Se apunta la idea de la ciudad como escenario del libro pero, como ocurre con otras cuestiones, sin detallar su presencia real y, sobre todo variada, pues no hay una única ciudad en este libro. Lorca define con maestría todas las ciudades que conforman Granada. Es la ciudad decadente, la ciudad encantada, la ciudad de las tradiciones, la ciudad árabe, la ciudad de la noche, la del alba, la del atardecer; en otoño, en verano, en invierno, etc. La ciudad real y la metafórica. Todas las que pretendemos analizar con el mayor detalle en este trabajo. Mario Hernández apunta algo de esa variedad cuando escribe:

---

<sup>61</sup> Soria Olmedo, Andrés, *Fábula de Fuentes*, ob. cit., pp. 85/86.

<sup>62</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...*, ed. Andrew Anderson, ob. cit., p. 25.

Se insinúan, [...], una ciudad perdida con paseos orlados de arrayanes (“Gacela del amor con cien años”), o traspasada por el continuo rumor de los surtidores de la nunca mencionada Alhambra. Es, pues, una ciudad revivida desde la más honda intimidad, paisaje espiritual que parcialmente se apoya en la Granada árabe y en la vivida por el poeta desde la vega que la circunda. A través de las arboledas del Tamarit, [...], entramos en un recinto natural donde se nombra un cerezo, un manzano, membrillos, jazmines, rosas, lirios; elementos, pues, que definen la Huerta de San Vicente [...] De allí salta el poeta a los estanques, aljibes, fuentes y surtidores que conforman el ritmo íntimo, musical de la ciudad<sup>63</sup>.

Hernández nos describe una ciudad que es fundamentalmente jardín, ya sea el jardín árabe o el espacio natural y cultivable de la vega. Pero podría completar esa visión relacionándola con la importancia del jardín en la cultura árabe. Escribe Candelas Newton en *Lorca una escritura en trance* que “en el jardín persa los árabes hallaron la contrapartida terrenal del paraíso prometido en el Corán”<sup>64</sup>.

Otro elemento muy analizado en los trabajos sobre este poemario, el agua, íntimamente relacionada con la cultura árabe, como bien escribía Andrew Anderson y uno de los pocos elementos que García Gómez se detiene a desarrollar como principio característico que define a la ciudad:

...el encanto del agua de Granada: ríos, surtidores, acequias, aljibes, fuentes, pilares, cascadas, albercas, que la animan, la aturden, la ahogan, la despeñan por las cuestas y la transportan, en su fluir, a esos horizontes de desolación en que eternamente muere...<sup>65</sup>.

Será este ingrediente la columna vertebral sobre la que Mario Hernández apoye su análisis de la ciudad: “Nos encontramos ya con una palabra casi omnipresente en el *Diván*: el agua. En ella se encarna la ciudad de Granada”<sup>66</sup>. Es la misma idea que recoge Andrew Anderson:

Granada es, entonces, el escenario sumamente indicado para los propósitos del poeta, no tanto por ser su ciudad natal [...], sino más bien porque la Granada arquetípica,

---

<sup>63</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* Mario Hernández (ed.), ob. cit., p. 43

<sup>64</sup> Newton Candelas, *Lorca una escritura en trance*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992, p. 129.

<sup>65</sup> “Nota al *Diván del Tamarit*”, E. García Gómez, ed. Mario Hernández, ob. cit., p. 57.

<sup>66</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. Mario Hernández, ob. cit., p.42

casi mítica, que es evocada y encarnada en estos versos concuerda exactamente con sus temas. [...] El agua, no obstante, tan estrechamente identificada con la ciudad [...] ofrece quizás el mejor ejemplo de un elemento poético que funciona tanto con valor literal como [...] como con valor figurativo.<sup>67</sup>

Los aspectos que con más fuerza se hacen presentes en el *Diván*, según García Gómez, son dos: la idea de la ciudad en ruinas y el agua:

Sólo un granadino ha podido sentir con tan aguda hiperestesia ese punto de proclividad a la ruina, ese negligente y sensual abandono que [...] caracteriza a Granada. [...]  
Y sólo un granadino ha podido sentir con tan punzante intimidad el encanto del agua de Granada.

Hay una cuestión de gran relevancia en la obra del poeta granadino oculta en estas palabras. Lo más interesante en la “Nota al Diván del Tamarit” de García Gómez, y parece que es lo que menos se suele destacar, no es simplemente mostrar la ciudad de Granada como elemento vertebrador de este poemario, sino también y casi con mayor fuerza, mostrar la esencia de lo granadino. Y lo hace de un modo curioso: en la redacción del texto. Gómez incluye una repetición muy esclarecedora. En dos páginas sucesivas<sup>68</sup>, García Gómez repite la misma frase: “Sólo un granadino ha podido sentir con tan aguda hiperestesia...” y unos párrafos más adelante vuelve a escribir: “Y sólo un granadino ha podido sentir con tan punzante intimidad...”. Esa insistencia reforzada con la reiteración “sólo un granadino” y “ha podido sentir con tan...”, evidencia el interés que tiene para García Gómez en esta obra el concepto del “granadinismo”, que no se analiza en los estudios existentes y al que volveremos en este trabajo. Porque Andrew Anderson en su edición habla de “temas básicos <<granadinos>>”<sup>69</sup>; temas, pero no del concepto del “granadinismo”, de la esencia del ser granadino, algo muy diferente y fundamental en

---

<sup>67</sup> García Lorca, F. *Diván del Tamarit...* ed. Andrew Anderson, ob. cit., pp 26/27.

<sup>68</sup> Ver las páginas 56 y 57 de la edición de Mario Hernández. Ver páginas 186/187 de la edición de Andrew Anderson.

<sup>69</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. Andrew Anderson, ob. cit., p. 27

Federico García Lorca, pues ni siquiera estando fuera de su país, no ya de su Granada, nuestro poeta pudo librarse de ella.

Mario Hernández, en relación con la temática existente en este poemario, además de mencionar algunas imágenes que Lorca utiliza para crear una atmósfera determinada, “-ruiseñor, muchacha, sol, luna, toro, paloma, jazmines, manzana, aguas”<sup>70</sup>, y que otorgan a los poemas, según su consideración, un cariz hermético, parece que da menos importancia al concepto de ciudad en ruinas o a la presencia del agua y se detiene más en analizar la figura de la luna y el llanto. Aparte de aquellos elementos utilizados por el poeta para crear esa “policromina de miniatura irania” a la que se refería Gómez y que ya hemos citado (“faisanes, elefante, caballitos persas, tal vez garza y colibrí...”), Hernández enumera algunos de los temas que dan sentido a los poemas: la referencia al otoño en la “Gacela del recuerdo de amor”, la mujer en relación con la tierra y la fertilidad al nombrar la “Casida de la mujer tendida”, las lágrimas, el sollozo, el suspiro (muy frecuentes en la poesía árabe-andaluza) como signo de búsqueda de la “Casida del llanto” o la “Casida de la mano imposible”, la melancolía de la “Gacela del amor maravilloso”, la ciudad perdida, a la que ya nos hemos referido, de la “Gacela del amor con cien años” o de la “Gacela del amor que no se deja ver”, el desencuentro y la muerte (tema muy propio de la tradición árabe y no descrito en ese sentido) de la “Gacela de la terrible presencia”. Otros poemas están relacionados por Hernández con diferentes autores: el caso de Juan Ramón Jiménez y su poema “Viento de amor” con la “Gacela del amor desesperado” o la correspondencia entre el “Vals de las ramas” y la “Gacela de la huida” o la “Casida de la mano imposible” con la novela *Crimen* de Agustín Espinosa. Los demás poemas se citan muy por encima: la “Casida de las palomas oscuras”, la “Gacela del amor imprevisto”, aunque encontremos en ellos más desarrollado el tema de la luna y el desencuentro; la “Casida de la muchacha dorada” y la “Gacela del recuerdo de amor” en relación al tema

---

<sup>70</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. Mario Hernández, ob. cit., p. 10.

original del “baño de amor”, que también veíamos antes; la “Casida del herido por el agua”, la “Casida de los ramos” o la “Gacela del niño muerto”. Quedan sin mencionar cinco poemas: la “Gacela de la raíz amarga”, la “Gacela de la muerte oscura”, la “Gacela del mercado matutino”, la “Casida del sueño al aire libre” y la “Casida de la rosa”. Hecho que convierte a esta edición en una edición que, por tratarse de una edición únicamente comentada, está incompleta y justifica la realización de una nueva edición que, a los datos aportados en ésta, añada los omitidos y analice los poemas ignorados.

En el estudio de Andrew Anderson aparece un apartado que el editor denomina “Estudio textual y bibliográfico” y en el que encontramos como novedad, además de los distintos cambios que el poeta efectuó en los versos y que pueden verse en los manuscritos, una tabla muy completa, a la que nos referiremos más adelante con detalle, de las fechas de composición y publicación de los poemas en diferentes revistas. Sin embargo, en cuanto a la temática y componentes léxicos del libro, las referencias son tan completas como incompletas son las de Mario Hernández y las coincidencias son tan “coincidentes” que a veces lo que encontramos son las propias palabras de Hernández: “Además puede ser que algunos elementos léxicos se utilicen por su reverberación exótica, si no específicamente árabe: jacinto, tulipán, faisanes, elefante, caballitos persas, grutas del vino, garza, colibrí”<sup>71</sup>.

Los temas tratados, son más o menos los mismos: el amor, la muerte, el llanto, la ciudad... Quizás la novedad que hallamos en Anderson es que, en un principio, él separa el libro en dos grandes bloques bien marcados por la temática: el amor y la muerte. De este modo, los poemas pertenecen a uno u otro apartado según se desarrollen en uno u otro sentido. Así, las gacelas serían poemas amorosos mientras que el referente de las casidas sería el de la muerte. Escribe Anderson:

---

<sup>71</sup> García, Lorca, F., *Diván del Tamarit...*, ed. A. Anderson, ob. cit., p. 19.



Lo que interesa por el momento es la posibilidad de una correlación entre título y tema: es decir, ya encima de la atmósfera árabe, si gacela y casida quieren decir algo diferenciado para Lorca en su propio mundo poético. Seis entre once gacelas incorporan la palabra “amor” en su título completo, y por lo menos dos más podrían categorizarse como tratando cierto aspecto del amor. Por otra parte, queda igualmente claro que las casidas tienden hacia una preocupación por la muerte.<sup>72</sup>

Aunque el propio Anderson se corrige más tarde al reconocer que Lorca no es un poeta de bloques ni estructuras perfectas:

Sin embargo, la correlación está lejos de ser perfecta: por ejemplo, las “Gacela de la muerte oscura” y “Gacela de la huida” podrían fácilmente incluirse, por su temática, en la sección de las casidas. Además, se impone recordar siempre que no hay en Lorca ninguna separación ni polarización temática entre el amor y la muerte: una lectura de los poemas del *Diván* muestra todo lo contrario, a saber, una compleja y trabada asimilación.<sup>73</sup>

El caso es que, respecto a la temática de los poemas, Andrew Anderson no hace referencia a ningún otro tema diferente ni menciona gacela o casida alguna. Tan sólo se limita, aparte de la separación amor/muerte que acabamos de referir, a hacer una especie de extraño resumen que aborda la temática general de todos los poemas de este libro. No hay ningún otro análisis:

Los temas básicos “granadinos” son los que afloran en todo momento en la obra poética y dramática de Lorca, aquí enfocados, en verdadera vena lírica, el “yo” poético que protagoniza las composiciones. Este personaje, tras el cual es difícil no vislumbrar algunos aspectos, por lo menos, de la auténtica experiencia vivida del mismo Lorca, se encuentra en situaciones ya familiares para quienes habrán leído antes todo el resto de la obra: en una relación amorosa efímera, más usualmente al final de ella o en la resaca resultante, [sic] lamentando nostálgicamente un pasado imposible de recobrar, o bien especulando más intuitiva que metafísicamente ante el misterio y la angustia del tiempo que pasa ineluctablemente y la seguridad de la muerte venidera. [...] El “yo” ya adulto ha pasado por la pubertad y adolescencia que equivalen al nacimiento a la sexualidad pero también a la conciencia del tiempo que pasa y se precipita hacia la muerte. [...]

Una de las actitudes consecuentes puede ser de anhelar [sic] la vuelta a aquella época pasada, ese paraíso perdido ideal e imaginario de la infancia, para recuperar lo asexual y lo intemporal del niño. Pero la imposibilidad del esfuerzo solo sirve para acentuar la amargura de la situación actual del protagonista. De igual manera, otra actitud o reacción resultante puede ser intentar olvidar la temporalidad del mundo y la mortalidad de todo ser humano, y buscar alivio o consuelo, por lo menos temporáneo, en el amor y la pasión. Otra vez el intento tiene el efecto contrario: dadas las dificultad y la

---

<sup>72</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. A. Anderson, ob. cit., p. 20

<sup>73</sup> *Ibíd.*, A. Anderson, p. 20.

frecuente aspereza de las relaciones humanas, y la misma naturaleza fugaz y aun a veces mortífera del sexo, el “yo” poético no alcanza el olvido que busca sino más bien encuentra, con amarga ironía, otro recuerdo mordaz de su propia condición humana. Por otra parte, la falta de engendramiento en las relaciones no permite al protagonista el consuelo vicario de crear -y por tanto de recuperar- otro niño y así otra infancia.<sup>74</sup>

Andrew Anderson hace un análisis general en el que no se alude a poemas concretos para explicar aquello de lo que nos está hablando. Por lo que podría estar refiriéndose a cualquier obra del poeta granadino o a cualquier obra en general de cualquier poeta.

Tampoco nos especifica con ejemplos concretos cuando se refiere a la división amor/muerte que mencionábamos anteriormente:

Tal es el nexo temático del *Diván*: raramente se evidencia todo el nexo en un solo poema; más frecuentemente distintos aspectos se potencian en uno u otro texto, en combinaciones variables y diferentes. Así se justifica la caracterización, por ejemplo, de las gacelas como más “amorosas” y las casidas más preocupadas con la muerte, pero sin perder en absoluto la coherencia del conjunto.<sup>75</sup>

No hay más análisis al respecto. El acierto de este trabajo es sin duda ese apartado “Estudio textual y Bibliográfico” al que volveremos con más detenimiento y que viene a completar, con datos precisos de las diferentes publicaciones de los poemas y donde hace una descripción exhaustiva de los manuscritos, refiriéndose por ejemplo al tipo de papel que el poeta usó para escribir. Detalla los distintos cambios sufridos por los poemas o los problemas de edición del poemario.

## **5º.-Poemas auténticamente lorquianos.**

Emilio García Gómez termina su “Nota al *Diván del Tamarit*” consolidando su idea primigenia de que los “poemas del *Diván* no son falsificaciones y remedos, sino

---

<sup>74</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. A. Anderson, ob. cit., pp. 27/28/29.

<sup>75</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...*, ed. A. Anderson, ob. cit., p. 29.

auténticamente lorquianos”<sup>76</sup>, algo completamente original y personal que Lorca escribe emulando lo que ya hiciera en su momento Goethe:

Goethe, ya anciano, escribió su *Diván oriental-occidental*, que aparte algunas externas semejanzas [sic], apenas tiene que ver con la lírica musulmana.<sup>77</sup>

Es Andrew Anderson el que recoge en su edición esta idea ampliándola con otros nombres:

Un interés por lo árabe y una estilización artística enraizada en ello aflora de vez en cuando en la literatura europea -el *Diván oriental-occidental* de Goethe, Hugo, etc.- y especialmente en la española -las versiones hechas por Valera de poesía arábigo-andaluz en su traducción de Schack, los *pastiches* de Villaespesa, las “Gacelas” y “Kasidas” de Joaquín Romero Murube-.<sup>78</sup>

Luis Cernuda al comentar el *Diván* de Lorca coincide también con Emilio García Gómez en establecer una relación directa con la obra de Goethe: “Es posible -escribe Cernuda- que, entre otros divanes [sic] poéticos, hubiese oído del *Westöstlicher Diwán* de Goethe.”<sup>79</sup>

Habría que añadir un nombre de crucial importancia, un nombre que, por lo próximo a nuestro poeta, pudo influir aún más que todos los citados en su propio *Diván*: Emilio Prados. Así, en 1926, Juan Ramón Jiménez situaba a Prados “entre oriente y poniente”<sup>80</sup>, pues éste había publicado años atrás, en 1923, en la revista *Ambos* de Málaga poemas orientales traducidos por él durante su etapa de estudiante de Filosofía en Friburgo en 1922. Según Francisco Chica<sup>81</sup>, Emilio Prados para este trabajo, al parecer, debió de tomar los textos de las recopilaciones de poesías orientales que aparecieron en Alemania en el siglo XIX, como por ejemplo, la traducción del *Diwán* de

---

<sup>76</sup> García Gómez, E. “Notas al *Diván del Tamarit*” en Federico G. Lorca, *Diván del Tamarit...* ed. Mario Hernández, ob. cit., p. 54.

<sup>77</sup> *Ibid.*, García Gómez. ed. Mario Hernández, ob. cit. p. 58.

<sup>78</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. Andrew Anderson, ob. cit., pp. 15/16.

<sup>79</sup> Cernuda, Luis, *Prosa Completa*, “Federico García Lorca (1898-1936)”, Barcelona, Seix-Barral Editores, 1975, p. 449.

<sup>80</sup> Prados, Emilio, *Poesías Orientales*, ed. de Francisco Chica, Málaga, Publicaciones de la Antigua Imprenta del Sur, 2005, p. 12.

<sup>81</sup> *Ibidem*, Emilio Prados, p. 11

Hafiz hecha en 1812 por Joseph von Hammer, traducción de la que se serviría el propio Goethe para su *Diván* y que Prados trabajaría mucho antes que Lorca. Escribe Chica en su edición a las *Poesías Orientales* de Prados:

Sintomáticos resultan también la cita de Hafiz que Cernuda coloca al frente del manuscrito de *Los placeres prohibidos* (1931), o el interés que despierta en Lorca la figura del escritor persa, a cuya sombra nacieron en parte las *gacelas* y las *casidas* del *Diván del Tamarit*, el libro que comienza a redactar por las mismas fechas en que Prados lleva a cabo sus traducciones.<sup>82</sup>

Y no sería descabellado pensar que fuese el propio Prados, a su vuelta de Alemania, el que pusiera en conocimiento de García Lorca el *Diwan* de Goethe y le facilitara, además, las traducciones que él mismo había realizado, pues la amistad entre ambos se remonta a los años tempranos en los que Federico García Lorca veraneaba con su familia en Málaga, entre 1909 y 1914, amistad que luego reforzarían a partir de 1919 cuando se reencuentran en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

A lo que tampoco hace referencia Anderson, tema en el que nos detendremos en este trabajo, es al hecho, nada despreciable, de la profusión de autores europeos y españoles, que, con anterioridad a Lorca, se dedican a escribir casidas y gacelas, en definitiva, a reelaborar y reinventar divanes.

Mario Hernández y Andrew Anderson señalan además un dato que no aparece en las “Notas” de García Gómez, la influencia para este libro de la traducción de Gaspar María de la Nava, Conde de Noroña, de las *Poesías asiáticas* (París, 1833<sup>83</sup>), libro de referencia que ambos editores encuentran en las palabras publicadas por Lorca en la conferencia “El primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”, dictada el 19 de febrero de 1922:

---

<sup>82</sup> *Ibíd.*, Emilio Prados, p.12.

<sup>83</sup> La primera edición de las *Poesías asiáticas* de Gaspar María de la Nava, Conde de Noroña, se publicaron en París, Julio Didot Major en 1833. Federico G. Lorca al referirse a ellas equivoca la fecha, señalando 1838. La segunda edición apareció en Madrid, Biblioteca Universal, en 1882. Aunque ninguno de los editores alude a este error, Anderson, al reproducir las palabras de Federico García Lorca, escribe un [sic] justo detrás del año de publicación.

Fue para mí, pues, de una gran emoción la lectura de estas poesías asiáticas traducidas por don Gaspar María de Nava y publicadas en París el año 1838, porque me evocaron inmediatamente nuestros *jondísimos* poemas.<sup>84</sup>

Mario Hernández hace referencia a algunas de las imágenes y metáforas de los versos de Hafiz que aparecen en la traducción de Gaspar María De Nava y que, insiste, pueden rastrearse en toda la obra de Lorca no únicamente en el *Diván*: “La serie de metáforas lexicalizadas que a veces ahoga la poesía árabe deja una leve y hermosa huella en la obra de García Lorca.” Es el mismo concepto repetido, una vez más, de cómo Lorca toma algunos rasgos de estos poetas orientales para crear su propio universo:

García Lorca pudo hallar en estas gacelas del poeta persa un paisaje poético y pasional que él reinventaría y transformaría a su modo, dentro de esa su general y asombrosa capacidad para asimilarse [...] las voces más ajenas.

Lo que logra, con absorción sorprendente, es incorporar a las leyes propias de su sistema poético los elementos ajenos.<sup>85</sup>

Un ejemplo viene a validar esta idea, según Hernández: la utilización de la imagen “tulipán de miedo” o “tulipán enfermo” para referirse al rostro, que podemos encontrar en la “Gacela del recuerdo de amor” del *Diván del Tamarit*, y también en los versos de la “Gacela XIX” de Hafiz que recoge Noroña, “mil tulipas arrojan dulces brillos”. Hernández explica la proximidad de los versos de Lorca con los de Hafiz por “la escasa aparición del tulipán en la poesía castellana como parte constitutiva de un paisaje”<sup>86</sup>. Sorprende que, con tan sólo este ejemplo, y sin un análisis más detallado de los versos de ambos, no se haga referencia a la existencia de una mayor influencia de la poesía persa y arábigo-andaluza o de la poesía de Hafiz en el poemario de Federico García Lorca.

---

<sup>84</sup> García Lorca, F., *Obras Completas. Prosa.*, “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo””, Ed. Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, vol. III, 1997, p. 1301. Cita que encontramos en la pp. 32/33 de la edición de Mario Hernández y en la p. 16 de la edición de Andrew Anerson.

<sup>85</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. Mario Hernández, ob. cit., pp.34/35.

<sup>86</sup> *Ibid.*, ed. Mario Hernández, ob. cit., p. 35.

Anderson, por su parte, ni siquiera se detiene a comparar unos versos con otros.

Él apenas enumera muy por encima los nombres de los autores que recoge De Nava:

La traducción de Noroña, [...], recoge verso árabe (incluso fragmentos de *casidas*), verso persa por Ferdusi, Sadi, Hafiz (36 gacelas) y otros, unos poemas turcos y algunas composiciones por el mismo traductor.<sup>87</sup>

La expresión “y otros” que utiliza Anderson para resumir la larga lista de poetas que recoge el conde de Noroña, podría parecer una muestra de desdén hacia estos poetas, ejemplo de la poca importancia que en realidad concede a la poesía árabe en relación con el poemario de García Lorca. Actitud contraria a lo que debería ser, sobre todo tomando como principio para el análisis del *Diván*, la máxima de considerar este libro como un homenaje a la poesía arábigo-andaluza y persa. Sin embargo, resulta peculiar constatar que el propio Federico García Lorca mencione siempre de modo laudatorio nombres que Anderson incluye en ese “y otros”, nombres como Ibn Ziatí o Séraje al-Warak. Así, en “Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado “cante jondo”” refiriéndose a la temática común que existe entre las letras de las seguriyas y los versos árabes, Federico García Lorca cita fragmentos de poemas de estos poetas que escriben sobre los mismos temas, “la misma elegía que un andaluz del pueblo hubiese cantado”<sup>88</sup>. Y no sólo cita a estos poetas, sino que los versos que recoge de ellos como ejemplo son, por supuesto, los mismos poemas que aparecen en la antología del Conde de Noroña. Por ejemplo, el poema “A una tórtola” de Séraje-al-Warak o el poema “A la muerte de su amada” de Ibn Ziatí:

Los mismos temas de sacrificio, del Amor sin fin y del Vino aparecen expresados con el mismo espíritu en misteriosos poetas asiáticos. Séraje-al-Warak, un poeta árabe, dice:

La tórtola que el sueño  
con sus quejas me quita,  
como yo tiene el pecho

---

<sup>87</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. A. Anderson, ob. cit., p. 16.

<sup>88</sup> García Lorca, F., *Obras Completas. Prosa.*, v. III, ob. cit., p. 1298.

ardiendo en llamas vivas.

Ibn Ziati, otro poeta árabe, escribe a la muerte de su amada la misma elegía que un andaluz del pueblo hubiese cantado.

El visitar la tumba de mi amada  
me daban mis amigos por consuelo,  
más yo les repliqué: ¿Tiene ella, amigos,  
otro sepulcro que mi pecho?<sup>89</sup>

De Hafiz recoge fragmentos de las Gacelas XX y XXVII reunidas en las *Poesías*

*Asiáticas*:

Cuando Hafiz trata el tema del llanto lo hace con las mismas expresiones que nuestro poeta popular, con la misma construcción espectral y a base de los mismos sentimientos:

Lloro sin cesar tu ausencia,  
más<sup>90</sup> ¿de qué sirve mi anhelar continuo  
si a tus oídos el viento rehúsa  
llevar mis suspiros?

Hafiz dice:

Desde que el eco de mi voz no escuchas  
está en la pena el corazón sumido;  
y a los mis ojos ardorosas fuentes  
de sangre envía.

En la gacela veintisiete canta el hombre de Siraz:

Al fin mis huesos se verán un día  
a polvo reducidos en la fosa,  
mas no podrá jamás el alma mía  
borrar una pasión tan fuerte.<sup>91</sup>

Sabemos que esta conferencia la escribe Lorca con motivo del Concurso de Cante Jondo y la lee en el año 1922 en su intervención en el Centro artístico de Granada el 19 de febrero de ese año. Quiere esto decir que para entonces Federico García Lorca

---

<sup>89</sup> García Lorca, F., *Obras Completas. Prosa*, v. III, ob. cit., p. 1298

<sup>90</sup> En el original de las *Poesías asiáticas* del Conde de Noroña el verso aparece del siguiente modo: ¿mas de que sirve mi anhelar continuo? No sabemos si se trata de una errata de la edición de García Posada o el error está en el manuscrito de la conferencia de Federico García Lorca.

<sup>91</sup> En la gacela de Hafiz recogida en las *Poesías asiáticas* el verso aparece del siguiente modo: borrar una pasión tan poderosa. Desconocemos si el error está en el manuscrito de Lorca o es de la edición de García Posada. García Lorca, F., *Obras Completas. Prosa*, vol. III, ob. cit., pp. 1300/1301.

conocía de sobra la poesía árabe, la persa en los versos de Hafiz y, sobre todo, conocía perfectamente lo que era una gacela, una casida y un diván. No olvidemos que las *Poesías Asiáticas* de Gaspar María De Nava incluyen, a modo de prólogo, un “Discurso sobre la poesía de los orientales” de William Jones y diez “Adiciones” en las que encontramos una resumida información sobre la poesía árabe y sus poetas, sobre la lengua persa, su poesía y sus poetas, etc.

En 1911 se estrena en Granada *El Alcázar de las Perlas* de Fernando Villaespesa, obra crucial en la construcción del *Diván*, donde gacelas y casidas están muy presentes.

Leemos:

Díme ahora, Sobeya, una de esas  
amorasas gacelas tan lánguidas  
que parecen suspiros de amores  
que de labios unidos se escapan.<sup>92</sup>

La temática, el tono y las imágenes que constituyen la casida que encontramos en esta “leyenda trágica”, como subtitula Fernando Villaespesa su obra, es muy similar a ciertas imágenes del *Diván*, pero sobre todo, nos recuerda el modo en el que Federico García Lorca siente el agua de Granada:

ALHAMAR: Y mi poeta, ¿qué trae?

BEKA: [...] Una flor y una Kasída.

ALHAMAR: La flor la acepto, Abul Beka,  
pero oigamos la kasída.

SOBEYA:

Las fuentes de Granada...

¿Habéis sentido

en la noche de estrellas perfumada

algo más doloroso que su triste gemido?

Todo reposa en vano encantamiento

en la plata fluida de la luna.

Entre el olor a nardos que se aspíea en el viento,

La frescura del agua es como una

Mano que refrescase la sien calenturienta.

El agua es como el alma de la ciudad. Vigila

---

<sup>92</sup> Villaespesa, Fernando, *El Alcázar de las perlas. Leyenda trágica en cuatro actos y en verso*, Madrid, Biblioteca Universal. Librería y Casa Editorial Hernado S.A., 1926, pp. 19-20.



su sueño, y al oído  
del silencio le cuenta  
las leyendas que viven a pesar del olvido,  
y bajo las estrellas de la noche tranquila  
tiene palpitaciones de corazón herido.  
[...]  
¡La sangre de Granada corre por esas fuentes,  
y en el hondo silencio de las noches serenas,  
al escuchar su música sobre los viejos puentes,  
la sentimos y corre también por nuestras venas!  
[...]  
¿Habéis sentido  
en la noche de estrellas perfumadas  
algo más dolorosa que su triste gemido?<sup>93</sup>

A pesar de esta la similitud, es mayor la importancia que tanto Anderson como Hernández conceden al impacto causado en García Lorca por la publicación de los *Poemas arábigoandaluces* de Emilio García Gómez. Hecho que podría suscitar dudas si tenemos en cuenta dos aspectos claves en este sentido: el primero es una cuestión cronológica. Los *Poemas arábigoandaluces* de García Gómez ven la luz en 1930, aunque se publicará con anterioridad, en 1928, una selección de poemas en la *Revista de Occidente*. Para esa fecha, nuestro poeta llevaba tiempo trabajando sobre la poesía árabe, posiblemente desde 1922, prueba de ello es ese pequeño análisis comparativo entre la poesía árabe, sus poetas y las letras de las seguiriyas que hemos visto en la conferencia sobre el cante jondo. Y el segundo, más importante aún, es que la construcción del *Diván* se intuía con anterioridad a la fecha de aparición del libro de García Gómez, o incluso anterior al adelanto del libro en 1928. Prueba de ello es el artículo al que antes nos referíamos “Comentarios a Omar Kayyam” escritos por Federico García Lorca ni más ni menos que en 1917. A diferencia de lo que ocurre con las *Poesías asiáticas* del Conde de Noroña, mencionadas y alabadas ya por nuestro autor, así como de algunos de los poetas que aparecen en él, sin embargo, no existe mención alguna de

---

<sup>93</sup> Villaespesa, Fernando, *El Alcázar de las perlas...*, ob. cit., pp. 43-46.

ninguno de los poetas que recoge Emilio García Gómez en sus *Poemas arábigoandaluces* de 1930.

Emilio García Gómez llega a Granada en 1930, el mismo año en el que aparece publicado su libro y tras ganar, por oposición, la Cátedra de Lengua Árabe de la Universidad de Granada. Lorca ni siquiera pudo ser asesorado con anterioridad por el arabista, pues no lo conocía. Ian Gibson cuenta en la biografía del poeta cómo Lorca tiene la primera noticia de la antología del arabista madrileño:

Al poco de llegar -se refiere Gibson a la llegada de Lorca de Nueva York- le entrevista para *Heraldo de Madrid* Miguel Pérez Ferrero [...]. El 14 de agosto Pérez Ferrero había publicado en el *Heraldo* una reseña de *Poemas arábigoandaluces*, antología escogida y traducida, con enjundioso prólogo, por Emilio García Gómez. En su artículo, Pérez Ferrero, que conocía bien la poesía de Lorca, había sugerido que entre ella (y la de Alberti) y los poemas traducidos por García Gómez había una evidente filiación. “Gracias al joven arabista Emilio García Gómez -escribió- comprobamos ahora cómo la poesía arábigoandaluza ha corrido pareja a los tiempos para entregar su alma a los más nuevos poetas de este siglo”. A Lorca le debió de gustar el comentario [...], y cabe pensar que no habría tardado en conseguir un ejemplar del libro.<sup>94</sup>

La primera noticia que García Gómez tiene del *Diván* de Lorca es la que él mismo relata en *Silla del moro* después de una lectura de *Yerma* que hace Lorca en 1934. A la luz de todo lo visto, es más probable que García Lorca conociera lo que era una casida, una gacela y un diván más por el prólogo de la antología del Conde de Noroña y antes por *El Alcázar de las perlas* de Fernando Villaespesa, como mencionábamos antes, que por el libro de García Gómez, puntualizando así la opinión de Andrew Anderson que concede la misma importancia a ambos a la hora de influenciar al poeta granadino:

La antología de Noroña contiene un “Discurso sobre la poesía de los orientales escrito en inglés por W. Jones”, y el libro de García Gómez un prólogo por el mismo antólogo, así que de nada más que estas dos fuentes, [...] Lorca hubiera tenido una idea de lo que era un diván, una gacela y una casida en la poesía clásica arábigo-andaluza.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Plaza&Janés ed. 1998. p. 453.

<sup>95</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. A. Anderson, ob. cit., p.17

Para el año de publicación del libro de Gómez, Lorca podría, y digo podría, tener compuesta su kasida y, por el título de ésta, “Kasida I del Tamarit”, tenía también clara la idea de componer al menos una relación de kasidas, pues de otro modo la numeración del poema no tendría ningún sentido. A esa primera Kasida habría seguido una segunda, una tercera, etc, es decir, la composición de todo un libro.<sup>96</sup> Veremos en su momento cómo el título originario de la “Gacela del niño muerto” fue el de “Kasida II”.

Cuando Anderson dice que tan sólo de estas dos fuentes (“así que de nada más que estas dos fuentes”), Lorca sabría de los conceptos “diván”, “gacela” y “kasida”, estamos obviando la existencia de autores clásicos españoles a los que Federico García Lorca conocía de sobra y que habían cultivado ya sus propias composiciones imitando el más puro estilo árabe. Autores clásicos y, lo que es más importante, autores prácticamente coetáneos a nuestro poeta. Ejemplo claro en este sentido son las “kasidas” que encontramos en *El mirador de Lindaraxa* publicado en 1908 por Francisco Villaespesa. Toda una tradición clásica que se remonta hasta el Romanticismo, representado sin duda en el muy mencionado Conde de Noroña.

No queremos decir con esto que García Gómez y sus *Poemas árabigoandaluces* no influyeran en la composición del *Diván del Tamarit*, pero como complemento del que Lorca se nutriría para su poemario en la composición de poemas últimos, no como fuente primigenia. En este sentido, apunta Mario Hernández en su edición una serie de paralelismos entre la “Gacela de la terrible presencia” y versos de Al-Mutamid que están en el libro del arabista granadino:

Interesa, para mi propósito, recoger la traducción previa en prosa que el arabista incluyó en sus *Poemas árabigo-andaluces* (1930), que García Lorca sin duda conocía:

*Al quitarse el manto, descubría su talle, floreciente rama de sauce,  
como se abre el capullo para mostrar la flor.*

---

<sup>96</sup> Tema que desarrollaremos más intensamente en otro apartado del libro.

La situación es parecida, aunque sólo sea por antítesis, a la que se produce en la lorquiana “Gacela de la terrible presencia”, donde el paralelismo de los versos desencadena el temor a ver la belleza subyugadora de un cuerpo y una cintura:

*Pero no ilumines tu limpio desnudo  
como un negro cactus abierto en los juncos.*

*Déjame en un ansia de oscuros planetas,  
pero no me enseñes tu cintura fresca.<sup>97</sup>*

“La Gacela de la terrible presencia”, que cita Hernández para su estudio comparativo, aparece publicada por primera vez en 1935 en *Quaderns de Poesía*<sup>98</sup>. Andrew Anderson especula con que la copia a limpio que García Gómez realizara podría datarse en otoño de 1934. En cualquier caso, 1935 o 1934, estamos ante uno de los últimos poemas compuestos para el *Diván*. Analizaremos con profundidad en este trabajo la cronología de los poemas.

Divergencias dentro de las propias convergencias. Pasados los años, 80 desde la copia apógrafa, 77 desde la primera aparición de los poemas (no todos) unidos en un único libro, la edición que hizo Guillermo de Torre en Buenos Aires en 1938, editorial Losada, y 75 años desde la que se ha considerado la primera edición, la edición neoyorquina, adentrándonos ya en este nuevo siglo XXI y cuando la figura del poeta granadino se ha convertido en fundamental en el mundo entero, se impone una edición que aglutine la información que se nos ha ido dando hasta hoy, que revise los datos (monográficos sobre el poemario, artículos, estudios, etc), que a lo largo de los años se han ido publicando. No podemos olvidar que entre la publicación de Alianza y la de Espasa Calpe hay una diferencia de siete años, pero con nosotros distan treinta y cuatro años la edición de Mario Hernández y veintisiete la edición de Andrew Anderson, mucho tiempo, si tenemos en cuenta que estamos ante una de las figuras más importantes de la poesía universal y frente a su último poemario.

---

<sup>97</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...*, ed. Mario Hernández, ob. cit., pp. 36/37.

<sup>98</sup> *Quaderns de Poesía*, Barcelona, nº 3, p. 16, Octubre, 1935.

Se hace necesario aunar criterios.

## I. II.- METODOLOGÍA.

Para la elaboración de este trabajo hemos seguido dos líneas de actuación:

1. Desde un punto de vista histórico:

1.1. Investigación biográfica del poeta rastreando en cartas, archivos, prensa del momento, los pasos que propio Federico García Lorca siguió desde el primer momento en el que se menciona la idea de realizar el proyecto de un libro homenaje a los poetas arábigo-andaluces, hasta el fatídico 18 de Julio de 1936, con la intención de reconstruir el proceso de creación del libro por parte del poeta.

1.2. Investigación de aquellos que estuvieron relacionados con el proyecto de edición y publicación del libro, para intentar entender el fracaso final del mismo. Hasta qué punto fueron decisivos los factores políticos en la frustración de la publicación del *Diván del Tamarit*.

1.2.1. Aportación de documentos inéditos.

1.2.2. Análisis pormenorizado de todos los libros relacionados con el *Diván del Tamarit* que se conservan en la Fundación Federico García Lorca y que formaron parte de la biblioteca del poeta.

1.2.3. Cotejo y conclusiones acerca de las anotaciones existentes en ellos, dedicatorias, observaciones múltiples que conforman la idiosincrasia del poeta....

2.. Desde un punto de vista filológico:

2.1. Examen detallado de los manuscritos de los poemas del *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca. Cotejo y estudio de la grafía del poeta, cambios realizados sobre

los versos, léxico, puntuación... etc. Se incluyen entre ellos tres manuscritos de tres poemas que, por diferentes circunstancias, no están dentro del conjunto de los manuscritos del libro que se encuentran en la Fundación Federico García Lorca. Se trata de:

\_ “La Gacela primera del amor imprevisto” hoy, perteneciente a la Fundación Romero Murube de Sevilla.

\_ Un primer manuscrito de la “Casida de los ramos”, reproducida por Marie Laffranque en *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*.<sup>99</sup>

\_ El manuscrito de la “Gacela del amor con cien años”, en la Casa-Natal Federico García Lorca de Fuentevaqueros. Centro de Estudios Lorquianos.

## 2.2.- Análisis exhaustivo de la copia apógrafa.

2.2.1- Análisis comparativo de los manuscritos del poeta y la copia apógrafa.

2.2.2- Análisis comparativo entre las ediciones más relevantes existentes del *Diván del Tamarit*. Diferencias y puntos comunes entre ellas. Diferencias y puntos comunes entre ellas, el apógrafo y los manuscritos del poeta.

2.2.3.- Cotejo textual.

2.3.- Análisis y estudio de las diferentes fuentes literarias de las que se nutre el poemario.

2.4.- Relación y lectura de algunos de los nombres más significativos de la poesía árabe y persa.

2.4.1- Análisis métrico, semántico y léxico de cada uno de los poemas.

---

<sup>99</sup> Laffranque, Marie, *Les idées Esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, Institut D’Estudes Hispaniques, 1967, p. 287.

2. 5.- Elaboración de una nueva edición del *Diván del Tamarit* en la que concluyan todas las diferencias existentes en las ediciones anteriores para así aunar criterios.

2.6.- Para la correcta elaboración de este trabajo hemos utilizado una amplia bibliografía, especificada en la parte final:

2.6.1.- Bibliografía específica de Federico García Lorca. Centrada en las diferentes ediciones del *Diván del Tamarit*.

2.6.2.- Bibliografía general sobre Federico García Lorca.

2.6.3.- Bibliografía general sobre la Literatura del primer tercio del siglo XX.

2.6.4.- Bibliografía histórica sobre el período histórico del primer tercio del siglo XX.

2.6.5.- Bibliografía general sobre Literatura árabe, arábigo-andaluza y persa.

2.6.6. La bibliografía toda se divide en:

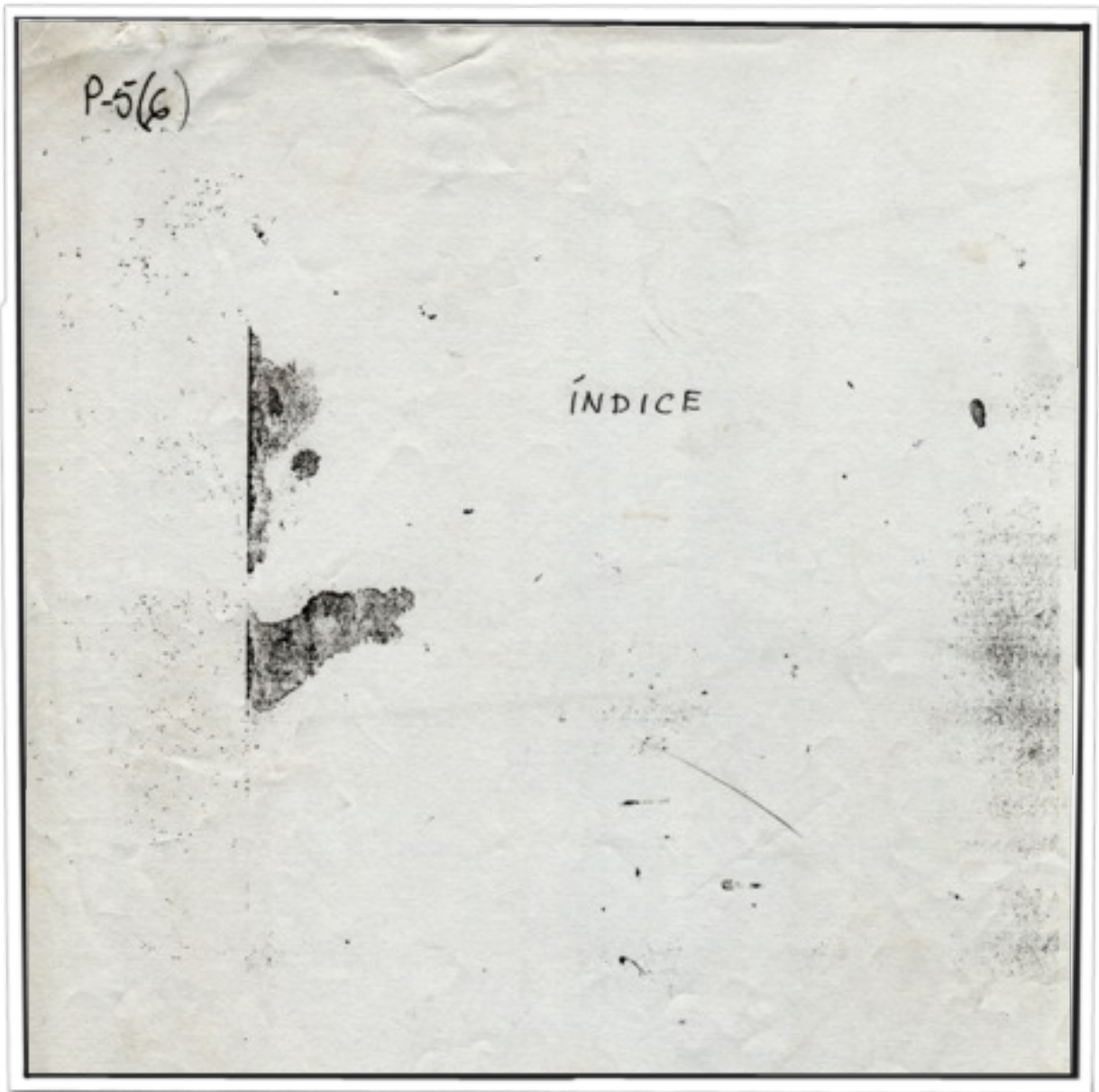
2.6.6.1. Fuentes Primarias, la específica a la obra del poeta.

2.6.6.2. Fuentes Secundarias que se divide a su vez en:

2.6.6.2.1.-Bibliografía general.

2.6.6.2.2.-Bibliografía general relativa a Federico García Lorca y su obra.





## EL APÓGRAFO

~~Nota~~  
Nota por Emilio García Gómez. . . . .

- Gacela I, primer del amor impreso . . . . .
- ✓ Gacela II, de la terrible presencia . . . . .
- Gacela III, del amor desesperado . . . . .
- Gacela IV, del amor que no se deja ver . . . . .
- Gacela V, del niño muerto . . . . .
- ✓ Gacela VI, de la raíz amarga . . . . .
- Gacela VII, del recuerdo de amor . . . . .
- ✓ Gacela VIII, de la muerte oscura . . . . .
- ✓ Gacela IX, del amor maravilloso . . . . .
- ✓ Gacela X, de la huida . . . . .
- ✓ Gacela XI, del amor con cien años . . . . .

- ✓ Casida <sup>primera</sup> I, del herido por el agua . . . . .
- ✓ Casida II, del llanto . . . . .
- ✓ Casida III, de los ramos . . . . .
- ✓ Casida IV, de la mujer tendida . . . . .
- ✓ Casida V, del sueño al aire libre . . . . .
- Casida VI, de la mano imposible . . . . .
- ✓ Casida VII, de la roca . . . . .
- Casida VIII, de la muchacha dorada . . . . .
- ✓ Casida IX, de las palomas oscuras . . . . .

## ÍNDICE

### II.1.

Escrito en mayúscula, leemos: ÍNDICE. La tilde bien marcada. Es la primera página. No hay más. En la segunda cuartilla se desglosa minuciosamente lo que se anuncia en la primera: los poemas que conformarán el libro. Es curioso que no sea el título lo que presente el tomo, sino el índice.

Hubo un arrepentimiento y es muy probable que fuese anterior a la portada: Después de pensada la página, que a modo de título inicia el libro con ese “ÍNDICE” de trazo fino y cuidado, colocar de nuevo la palabra “Índice” como encabezamiento de la segunda cuartilla, centrado y justo encima de la relación de poemas, debió de resultar para el amanuense un tanto reiterativo, pues lo tacha con una línea zigzagueante. A poco más de un centímetro de las letras tachadas hay una frase: “*Nota por Emilio García Gómez*” y puntos suspensivos que se extienden hacia el margen derecho de la cuartilla donde se presupone que deberá de ir el número de página. Otro centímetro y medio separa el título del primer poema, “Gacela primera del amor imprevisto” y los puntos que van, como en la “Nota”, hasta el margen de la hoja. Dos centímetros escasos diferencian un bloque de poemas de otro: gacelas de casidas.

Todos los poemas llevan la numeración romana, a excepción de la primera gacela y la primera casida. En la primera casida, el I romano originario es convertido en una “P” desde la que, sobre “del” (de “del herido por el agua”) se escribe, en caracteres más pequeños, la palabra “primera ,”. Probablemente la fuerza de la costumbre de la mano que va colocando números de una manera consecutiva, repitió, por inercia, el número I romano en lugar de la palabra “primera” y, una vez visto el error, lo corrigió, aunque ya sin

espacio para la palabra. Pero, ¿por qué poner la primera gacela y la primera casida con letra en lugar de con numeración romana tal y como aparecen las demás?

Si nos adentramos en las páginas sucesivas y vamos hojeando los títulos de los poemas, comprobamos que la numeración romana se ha agregado con posterioridad. Al título se les ha ido añadiendo, además del número romano, un paréntesis que separa el nombre de la gacela o de la casida de su numeración. De hecho, el propio poeta, a tinta china sobre la letra del escribano, numera dos de los poemas: la Gacela V y la Gacela IX.

Tal y cómo ya hemos mencionado, Federico García Lorca pensó el poemario como una sucesión de Kasídas y la decisión de agregar gacelas vino después. De hecho el manuscrito de la “Gacela del amor imprevisto” originariamente fue titulado “Kasída I del Tamarit”, al que seguiría sin ninguna duda, la “Kasída II” que resultaría en la copia definitiva del libro como la “Gacela V del niño muerto”. Ángel del Río avanza esta idea con las siguientes palabras:

Debía ser aquél un libro completo formado por una serie de “Casidas” escrito a imitación de los poetas árabes medievales, traducidos y divulgados contemporáneamente muchos de ellos por el profesor Emilio García Gómez<sup>1</sup>.

Es de suponer que Emilio García Gómez refuerza la conveniencia de continuar con la numeración que Federico García Lorca había abandonado en el resto de los poemas del libro. Así pues, a pesar de que aparecen todos los poemas bien numerados en el índice, en las páginas que ocupan los poemas, los títulos fueron escritos en un principio sin número alguno y se les fue añadiendo más tarde.

El caso de las correcciones de la primera gacela y la primera casida, justo al contrario del resto de los poemas, cambiando el número por el adjetivo, pudo deberse a una cuestión cacofónica. Al poeta le debió sonar extraño Gacela I (uno) Casida I (uno) y, a pesar de numerar el resto, prefirió que los dos primeros poemas de cada bloque fuesen

---

<sup>1</sup> Del Río, Ángel, *Federico García Lorca (1899-1936). Vida y Obra. Bibliografía. Antología. Obras Inéditas. Música Popular*. Nueva York, Hispanic Institute. 1941. p.49

acompañados del adjetivo, “primera”, en lugar de con el número en sí. Lo que, por otra parte, otorga más fuerza al título del poema.

Dos bloques. El primero con once gacelas, el segundo con nueve casidas. La hoja termina con una pequeña raya de apenas medio centímetro centrada bajo la última línea y con dos líneas paralelas que la cortan en su centro. Con ellas se da por finalizado el índice y su contenido.

Pero antes de pasar página, conviene analizar un dato curioso. Cinco de las gacelas (“Gacela II, de la terrible presencia”, “Gacela VI de la raíz amarga”, “Gacela VIII de la muerte oscura”, “Gacela X de la huida” y “Gacela XI del amor con cien años”) y siete de las casidas del índice (“Casida primera del herido por el agua”, “Casida II del llanto”, “Casida III de los ramos”, “Casida IV de la mujer tendida”, “Casida V del sueño al aire libre”, “Casida VII de la rosa” y “Casida IX de las palomas oscuras”) aparecen con una marca en el margen izquierdo. Se trata de una paloma, el signo escrito de aprobación formado por un trazo corto descendente y otro largo ascendente. El significado de la marca lo desconocemos. No hemos encontrado alusión alguna a ella entre los críticos.

Podíamos pensar en un primer momento que se trata de diferenciar aquellos poemas que sufrieron modificaciones en el título, de los que no las sufrieron con respecto a los manuscritos originarios de Federico G. Lorca. Así pues, encontramos **diferencias** en los siguientes **poemas marcados**:

| <b>En versión MANUSCRITA de Federico G. Lorca</b> | <b>En versión TRANSCRITA POR A. GALLEGO Y E. G. GÓMEZ</b> |
|---|---|
| <i>Casida de la huida</i>                         | Gacela VIII, de la muerte oscura                          |
| <i>Casida de la muerte oscura clara</i>           | Gacela X, de la huida                                     |
| <i>Gacela de la muchacha desnuda</i>              | Casida VIII, de la muchacha dorada                        |

Sin embargo, hay otros poemas modificados por los copistas que no están marcados con la paloma:

| En versión MANUSCRITA de Federico G. Lorca | En versión TRANSCRITA por A. Gallego y E.G.Gómez |
|--|--|
| <i>Kasida I del Tamarit</i>                | Gacela primera del amor imprevisto               |
| <i>Kasida II</i>                           | Gacela V, del niño muerto                        |
| <i>Kasida del amor maravilloso</i>         | Gacela IX, del amor maravilloso                  |

Algunos de los poemas marcados fueron modificados por el propio autor en los manuscritos. Así vemos como:

| En versión MANUSCRITA de Federico G. Lorca  | En versión TRANSCRITA por A. Gallego y E.G.Gómez |
|---|--|
| <i>Casida de la raíz amarga</i><br><i>Gacela</i>                                  | Gacela VI, de la raíz amarga                     |
| <del><i>Gacela de la mujer hacia arriba</i></del><br><i>Casida</i> <i>tendida</i> | Casida IV, de la mujer tendida                   |
| <i>Kasida de la Rosa</i>  | Casida de la Rosa                                |
| <del><i>Gacela de la muchacha desnuda</i></del><br><i>Casida</i> <i>dorada</i>    | Casida VIII, de la muchacha dorada               |

Pero encontramos otros **poemas modificados por el propio autor** que **no llevan la palomita**.

| En versión MANUSCRITA de Federico G. Lorca                 | En versión TRANSCRITA por A. Gallego y E.G.Gómez |
|--|--|
| <i>Kasida del amor que no se deja ver</i><br><i>Gacela</i> | Gacela IV, del amor que no se deja ver           |
| <i>Kasida del recuerdo de amor</i><br><i>Gacela</i>        | Gacela VII, del recuerdo de amor                 |

Dentro de los poemas señalados existen dos casos particulares que se diferencian del resto. Dos poemas que **NO están marcados**, que varían con respecto al manuscrito y que fueron modificados en la copia, pero **es el propio autor** de puño y letra **el que los modifica**. Se trata de:

\*La “Gacela V, del niño muerto”. En el manuscrito original se denominaba “Kasida II” y el copista titula “Casida II del Tamarit”. Este título aparece tachado y bajo él, escrito por el propio Federico a tinta y con trazo fino reza:

Gacela V [~~del niño muerto~~ ~~del amor imprevisto~~]

\* “Gacela IX, del amor maravilloso”. En el manuscrito original aparece como “Kasida”, el copista, castellanizando la forma árabe con la “C”, escribe como título, “Casida [del amor maravilloso]”, y García Lorca rectifica tachando la palabra “Casida” y añadiendo debajo “Gacela IX”:

Casida [del amor maravilloso]  
Gacela IX

En otros poemas en los que aparece la letra manuscrita del autor no es más que para confirmar el título definitivo. El caso de la “Gacela del amor imprevisto”, cuyo título “Casida I del Tamarit”, se tacha y se cambia por “Gacela del amor imprevisto”, que se vuelve a tachar para que el amanuense lo reescriba añadiendo el adjetivo numeral

“primera”. Con la “Gacela de la huida”, ocurre exactamente igual: se tacha el título y se vuelve a escribir para colocarle su número romano correspondiente, el X.

Tendríamos, entonces, un total de diez poemas entre gacelas y casidas que no fueron modificados, que mantuvieron su título tal cual estaba en el manuscrito. De los cuales, siete poemas están marcados en el índice de la copia y tres no.

Pero existe otra posible interpretación de las palomitas del índice: puede tratarse de una señal de los copistas para destacar aquellos poemas que, en el momento de realizar el apógrafo, ya se habían publicado, con el objetivo de demarcarlos de los inéditos. Podemos comprobar que, salvo la “Casida primera del herido por el agua”, todas los poemas marcados en el lateral, aparecieron en diferentes publicaciones:

La “Casida V del sueño al aire libre” se publicó en *Héroe* en 1932.

La “Gacela VI de la raíz amarga” se publicó en 1932 en la revista *Héroe*.

La “Casida IX de las palomas oscuras” en junio de 1932 en *Héroe*.

La “Casida III de los ramos”, se publicó en *Ciudad* en 1934.

La “Casida II del llanto”, fue uno de los poemas que recogió Gerardo Diego en su *Antología* de 1934.

La “Gacela X de la huída”, apareció en *Almanaque Literario* en 1935.

La “Gacela XI del amor con cien años” apareció también en 1935 en *Almanaque Literario*.

La “Casida IV de la mujer tendida” apareció en 1935 en *Almanaque Literario*.

La “Gacela II de la terrible presencia” apareció publicada en octubre de 1935 en la revista *Quaderns de Poesía*.

La “Casida VII de la rosa” se publicó en *Noreste* en otoño de 1935.

La “Gacela VIII de la muerte oscura” se publicó en febrero de 1936 en *Foresta de Verso y Prosa*.



El porcentaje de coincidencias entre los poemas marcados y los publicados es tan alto, de doce tan sólo uno desdice esta teoría, que podríamos pensar que éste es el significado real de las palomitas. Y quizás, para lo que a nosotros resulta la excepción a la regla, la “Casida primera del herido por el agua”, en aquel momento no lo fuese, pues puede que estuviera a punto de aparecer en alguna publicación. De hecho, y como ya veremos con más detenimiento, fue uno de los poemas que aparecieron en la primera edición de las *Obras Completas* que realizó Guillermo de Torre para Losada en 1938. En aquel momento, el argentino reunió únicamente los poemas del *Diván* publicados en vida del autor, los mismos marcados en el índice de la copia apógrafa, e incluyó también la primera casida que, no había aparecido publicada. Por lo que es muy probable que el autor se la facilitara a Guillermo de Torre para su publicación en *Almanaque Literario*, como ya había hecho con cuatro de los poemas del *Diván* o para *La Nación* de Buenos Aires, como había ocurrido con otro y, por algún motivo que no sabemos, el poema finalmente no se publicó. En el *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca* que se realizó en 1937 en Buenos Aires, se recitó la casida, lo que quiere decir que una copia de la misma se encontraba allí. Su aparición en prensa podía ser algo que se daba por hecho y de ahí que la casida se marcara también como publicada, aunque a nosotros no nos conste como tal.

Obviando el hecho de que no haya referencia alguna a estas pequeñas marcas realizadas en el “Índice” del libro, lo que sí se ha estudiado es el material de cada uno de los folios en los que se ha copiado el libro el poeta. Andrew Anderson, hace un desglose detallado de los poemas manuscritos y un estudio exhaustivo de la edición copiada por Antonio Gallego Burín, Emilio García Gómez y Eduardo Blanco Amor. Además de decirnos quién se ocupó de transcribir qué poema según el tipo de papel en el que los poemas fueron escritos:

La copia en limpio íntegra se hizo en cuatro tipos de papel que otra vez pueden distinguirse por las medidas, la hechura y la filigrana:

a) E. G. España: el tipo de papel más común es aquel con la filigrana compuesta de las iniciales E. G. dentro de una estrella con seis puntos encima de la palabra ESPAÑA. Las dieciséis hojas son de tamaño cuartilla, 15,8/9 x 21,9 cms. Las ocho hojas suplementarias preparadas por García Gómez están escritas en este papel, así como los ocho poemas “G 1 a. i.”, “G. 4 a. d. v.”, “G 5 n.m.”, “G 9 a. ma.”, “G 10 h.”, “G 11 a. c. a.”, “C 2 ll.” y “C 7 ro.”, copiados todos por Antonio Gallego Burín.

a bis) E. G. España (16,3 x 21,9 cms.): hay dos hojas más con la misma filigrana pero de un tamaño levemente distinto de a). En éstas mecanografió Eduardo Blanco-Amor los dos poemas “C3 ra.” y “C 9 p.o.”.

b) Cervantes: este tipo de papel es sensiblemente más grueso: lleva la filigrana de un escudo con la representación de un yelmo y encima del escudo una corona. Las seis hojas son de tamaño cuartilla (15,8/ 16,1 x 22,4/ 6 cms.), pero hechas a partir de folios. Efectivamente, las roturas en un margen y los fragmentos de filigrana que hacen juego demuestran contundentemente que tres folios fueron rasgados por la mitad: uno sirvió para las “G 2 t. p.” y “G. 3 a. d.” (ambas copiadas por García Gómez); otro para las “G 6 r. a.” y “C 4 m. t.” (ambas copiadas por Gallego Burín); y el tercero para la “C 5 s. a. l.” y las dos “[Normas]” (la primera copiada por García Gómez y la segunda por Gallego Burín.

c) sin filigrana: hay cuatro hojas cuartilla de otro tipo de papel sin filigrana: tiene medidas 16 x 21, 5/7 cms. En éstas están copiadas las “G 7 rec. a.”, “G 8 m. o.”, “C 1 h. a.” y “C 6 m. i.”. La “G 8” se presenta en la letra de García Gómez, las otras tres en la de Gallego Burín.

d) Bolívar: hay una hoja suelta de papel grueso con la filigrana “BOLÍVAR / 1<sup>A</sup> / J V y C<sup>A</sup> Barcelona”, de tamaño 17, 1 x 23, 5 cms. [sic] (cuartilla grande). Aquí Gallego Burín copió la “C 8 m. d.”.

[...]

Aunque los dos copistas importantes utilizaron una mezcla de tipos de papel, no obstante se puede ver que: todas las páginas preliminares fueron preparadas por García Gómez en papel E. G. España; las otras hojas de E. G. España sirvieron para copias hechas por Gallego Burín; la mayoría de las copias [sic] por García Gómez están en el papel Cervantes; [sic] y Gallego Burín copió por lo menos algunos poemas en cada tipo de papel<sup>2</sup>.

Nada dice relativo al significado de las palomitas que acompañan a los poemas.

No se trata de dudar de las palabras del crítico, cuando atribuye la copia de un poema concreto a una u otra persona basándose en el tipo de papel. Otros críticos como Daniel Devoto o el propio André Belamich, dan por hecho que el artífice de la copia es

---

<sup>2</sup> García Lorca, F., *Diván...* Andrew Anderson (ed.), ob. cit., pp. 75/76/77

En la página 102 de la misma edición, Andrew Anderson vuelve a insistir en lo mismo: “ La evidencia de los tipos de papel en que se presentan las copias en limpio también puede ayudarnos a establecer la cronología de este trabajo de copistas. Recordemos que de las tres hojas Cervantes (seis cuartillas), aparecen en una la mano de García Gómez, en la segunda la mano de Gallego Burín, y en la tercera, la mano de aquél en una mitad y la de éste en la otra. Sería lógico pensar que García Gómez y Gallego Burín trabajaban más o menos simultáneamente y aun en colaboración. Asimismo, en el papel E.G. España hay ocho copias de poemas, todas por Gallego Burín, y las otras ocho hojas, todas por García Gómez. Ya que en el papel Cervantes Gallego Burín y García Gómez ambos copiaron poemas, y en E.G.España aquél copió más poemas (la mayoría) mientras que éste se dispuso a preparar la copia para su transmisión a la imprenta.”

Emilio García Gómez, sin más justificación: “... así como las pruebas de imprenta de la abortada edición de la Universidad de Granada y la copia manuscrita de todos los poemas hecha por Emilio García Gómez”<sup>3</sup>.

Sin embargo, a parte de los diferentes tipos de papel, de su grosor, de sus filigranas etc, si nos concentramos únicamente en la grafía, nos asaltan serias dudas acerca de la identidad del copista o de los copistas. Si nos avanzamos en las hojas sucesivas y nos fijamos en el trazo que forman grafemas como la “N”, la “G” mayúscula y minúscula, la “C”, o el trazo tan característico de la letra “d” minúscula, es difícil afirmar que se trata de dos personas diferentes las que ejecutaron las copias. El poema “Dos Normas” que, según afirma Anderson, fue escrito una parte por García Gómez y la otra por Gallego Burín, ( “y las dos “[Normas]” (la primera copiada por García Gómez y la segunda por Gallego Burín”<sup>4</sup>), es casi imposible asegurar que en el trazado de la caligrafía de ambas hayan intervenido dos personas diferentes. La única grafía que difiere en este poema es la anotación del margen superior izquierdo: “¿Sin título? ¿Se publica o no?”. Una letra de trazo más fino y apaisado. Probablemente, como también apunta Anderson, se trata de la única intervención directa en el texto de Emilio García Gómez<sup>5</sup>.

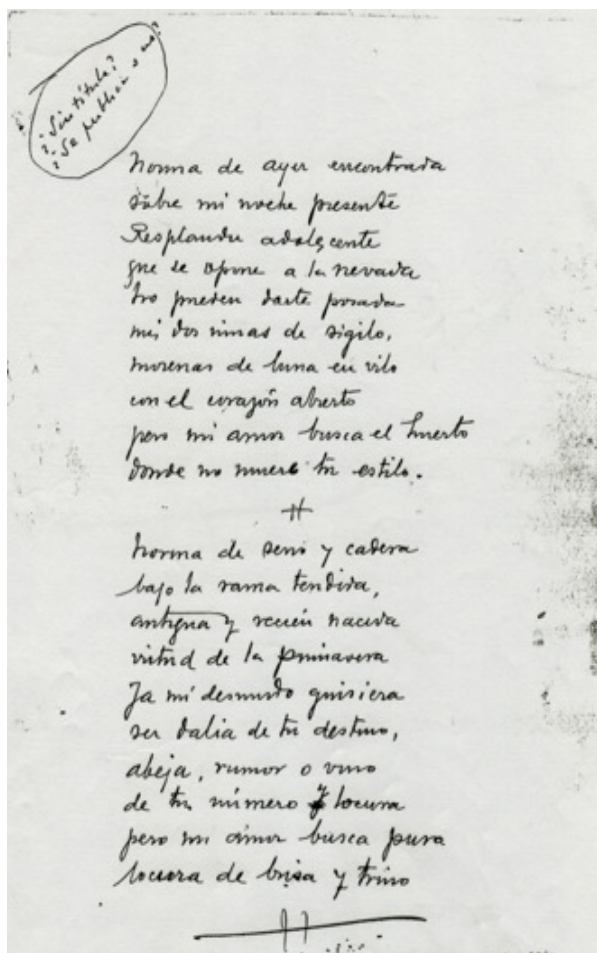


---

<sup>3</sup> Devoto, D, *Introducción a Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1976, p.44.

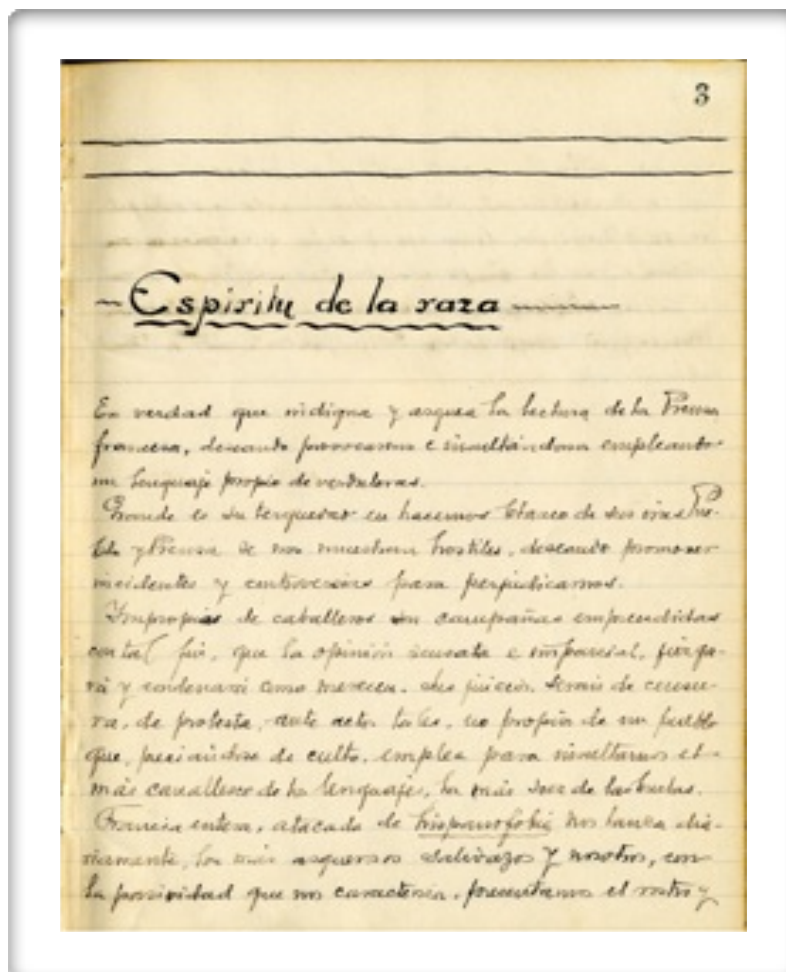
<sup>4</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Andrew Anderson (ed), ob. cit., p. 77.

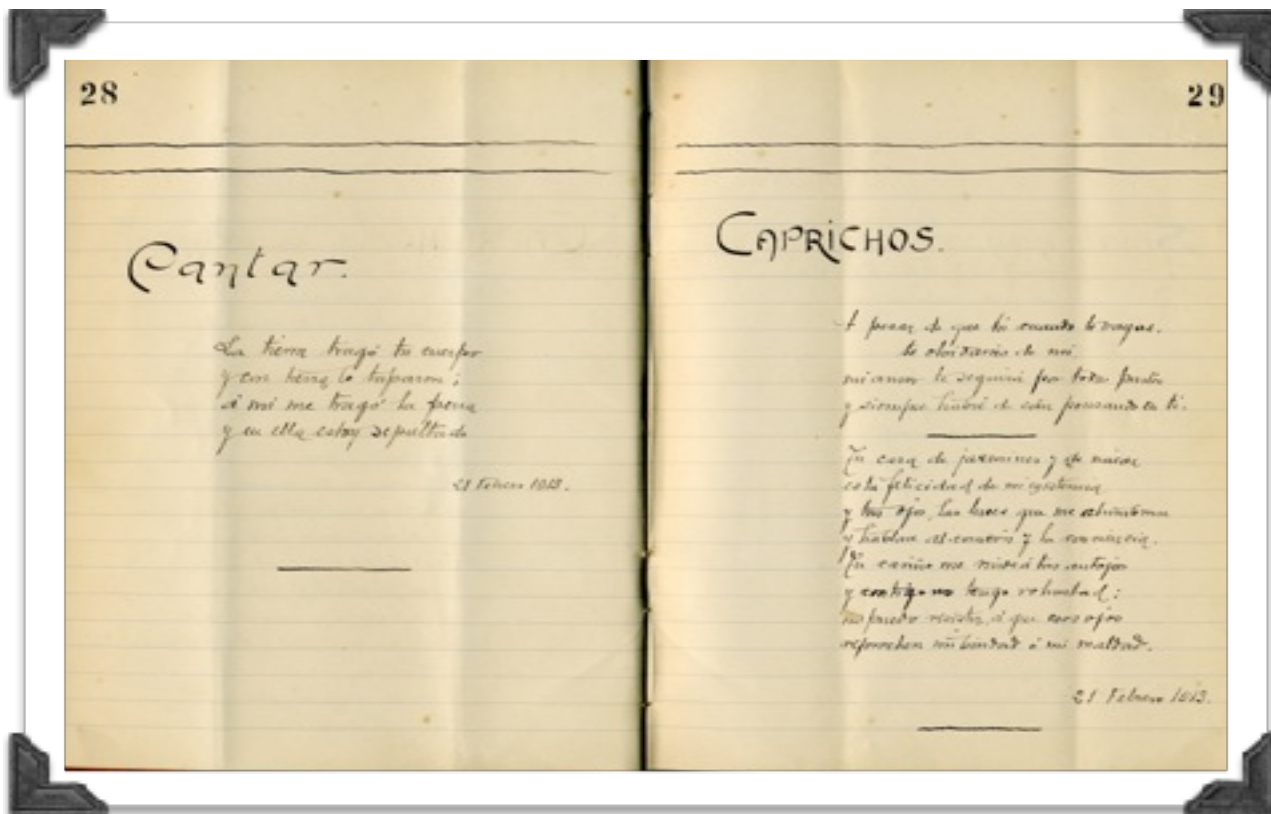
<sup>5</sup> La dedicatoria que introducimos en esta imagen está escrita y firmada de puño y letra por Emilio García Gómez. Una muestra de su letra.



No hay ni una letra que varíe mínimamente de otra. Ni las mayúsculas, ni las minúsculas, ni el modo de iniciar cada renglón, trayendo desde fuera del verso una vírgula a modo de adorno que forma algunas letras ( es el caso de la “R” de “Resplandor” en la primera “Norma” y el caso de la “b” de “bajo” y la “l” de “locura” en la segunda “Norma”). No hay más que fijarse en la primera palabra de cada bloque, “Norma”, “**N**orma de ayer encontrada” y “**N**orma de seno y cadera”, la letra “N” de la palabra “Norma”, con la que se inician los primeros versos de cada bloque, es tan idéntica una y otra, que se afianza la duda de que se tratase de dos personas diferentes las que intervinieran en el poema. Habría que señalar también el hecho de que cada poema concluya con una línea horizontal de tinta negra, de entre uno y dos centímetros la más larga, cruzada en el centro, la mayoría de las ocasiones, por dos líneas más pequeñas, un signo muy común como cierre y conclusión final y definitiva de algo, pero que sería muy casual que ambos, Gallego Burín y Emilio García Gómez, lo usaran. Me inclino a pensar

basándome en la unificación de la letra, que los poemas fueron escritos por la misma persona (exceptuando claro está las dos copias mecanografiadas de Eduardo Blanco-Amor de la “Casida III, de los ramos” y de la “Casida IX, de las palomas oscuras”). Después de analizar detenidamente la grafía del poema “Dos Normas” parece muy probable que fuese Gallego Burín el único artífice de la copia manual de los poemas. En los folios manuscritos pertenecientes a los cuadernos privados de Antonio Gallego Burín, podemos observar, tanto en la poesía como en la prosa, que repite los mismos gestos: la manía de terminar cada página con una línea final concluyente, la grafía...





Por lo que hemos podido comprobar y que el propio Andrew Anderson también señala, “La copia de las “[Normas]” ostenta en el dorso el sello a tinta morada de la Universidad de Granada: Facultad de Filosofía y Letras”<sup>6</sup>, Universidad a la que pertenecía Antonio Gallego Burin.

Anderson, a pesar de, en un principi, atribuir cada “norma” a un copista distinto, concluye que “las dos décimas debían de encontrarse entre los originales que Lorca pasó a Gallego Burín, y éste debidamente hizo una copia en limpio.”<sup>7</sup>

Lo que no impide que García Gómez participara en la organización y corrección de los poemas, como lo hizo el propio Federico García Lorca añadiendo con tinta los títulos de algunos poemas o modificaciones de última hora en algunos versos, como en la “Gacela del amor imprevisto” que añade al verso *Siempre, siempre*, de la cuarta estrofa, *jardín de mi agonía*. En el manuscrito original de la “Gacela primera del amor imprevisto”, el verso aparece como: *Siempre, siempre, jardín de mi agonía*. Luego, en el proceso de

<sup>6</sup> García Lorca, F., *Diván...* Andrew Anderson (ed.), ob. cit., p. 74.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 94.

trabajo y creación, el poeta decide dejar tan sólo los adverbios y eliminar el resto del verso. Quizás sea en ese momento cuando el copista pasa el poema. Después, es la copia apógrafa la que aparece modificada, encima de la tachadura el poeta vuelve a reproducir el verso originario:

*jardín de mi agonía* [añadido de puño y letra por FGL]  
*Siempre, siempre, ~~jardín de mi agonía~~.* [manuscrito del copista]

## II.2

### **EDICIÓN FRUSTRADA**

En el margen superior de la hoja hay dibujado un cuatro de grandes proporciones. Es el número de la página. Es evidente que quiso estar centrado, pero se desvió un poco hacia la derecha, ocurre igual con el resto de los números, unos más otros menos, pero casi ninguno consigue el centro. Es de un trazo grueso a tinta negra, lo que le otorga el aspecto de un carácter en negrita. Un número realizado con caligrafía inglesa. A tres centímetros y treinta milímetros con una letra cuidada, tan cuidada que pudiera considerarse extremadamente femenina, o al menos sabemos que así se valoraba hasta hace unos años a este tipo de carácter, escrita con tinta china reza:

*Copyright Facultad de Letras de Granada 193...*

En la parte inferior se proyecta una línea. No ocupa el ancho total de la página, apenas tiene una longitud de siete centímetros y medio pero es suficiente para saber que la intención es la de separar algo del resto de la página. Bajo la línea y entre paréntesis leemos: “(pie de imprenta)”.

Es una de las treinta y tres páginas que constituyen las copia manuscrita por Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez (más dos poemas mecanografiados por Eduardo Blanco-Amor) del proyecto frustrado que sería la edición del *Diván del Tamarit* de la Universidad de Granada. Nueve palabras, cuatro números y tres puntos suspensivos carentes de importancia. No existe referencia alguna por parte de la crítica, no hay análisis ni controversias acerca de esta página. Nadie se ha detenido en esos tres puntos suspensivos. Sin embargo, la polémica sobre la edición que nunca llegó a ver la luz ha ocupado artículos, capítulos de libros, estudios...



4

Copyright Facultad de Letras  
de Granada 197-

---

(que de imprenta)

## **II.2.A**

### **DOCUMENTO EXTRAVIADO**

El filólogo es un hombre de fe. Y digo esto acogiéndome a la quinta acepción que de la palabra “fe” aparece en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua: “Creencia que se da a algo por la autoridad de quien lo dice o por la fama pública”. Así pues, y en la mayoría de los casos, generaciones de filólogos, como sacerdotes, han repetido una y otra vez lo ya dicho anteriormente por otros a los que, en muchos casos, el tiempo, y sólo el tiempo, ha concedido esa “autoridad” y “fama pública”. Llega, entonces, un momento en el que lo dicho se convierte en dogma. Se transforma en una creencia, doctrina o posición cuya verdad no admite dudas, se convierte en “el principio innegable de una ciencia” tal y como reza la primera definición del vocablo “dogma” en el diccionario. A la altura de la historia en la que nos encontramos, adentrados ya en el siglo XXI, el filólogo está muy centrado en la edición de textos clásicos y modernos. Pero es sabido que el gran peligro de la edición es la abundancia de erratas o errores. Y el problema fundamental de esos errores de edición es que, en muchos casos, la fuerza de la repetición los ha transformado en verdades innegables, sobre todo cuando no se tienen pruebas de la materia de estudio y el filólogo se mueve, como un equilibrista, en el siempre peligroso terreno de la especulación.

En muchas ocasiones ocurre que teorías alzadas con conjeturas por falta de pruebas físicas o por conveniencias de orden diverso, terminan convirtiéndose en verdades casi imposible de derribar. Las suposiciones adquieren un grado de verdad que, dependiendo de diferentes razones políticas, históricas y sociales, se imponen, de modo que termina siendo imposible refutarlas por muchas pruebas físicas que se consigan a posteriori.

La figura de Federico García Lorca, por sus circunstancias personales de vida, pero sobre todo de muerte, por el silencio impuesto sobre ella en los años posteriores a la contienda española y por la falta de voluntad de muchos testigos, no ya de hablar sin tapujos, sino sencillamente de hablar, es una de las figuras literarias sobre la que más se ha especulado en los últimos tiempos. Y verdades a medias, situaciones ficticias o hipótesis más o menos lógicas, creadas como cortinas de humo o como realidades supuestas, han derivado en certezas definitivas e inexorables, hacia el dogma. Así pues, y sin salir de la materia propia de la Ecdótica, de la impresión de una de sus obras, a estas alturas nadie duda de que el motivo principal que paralizó la edición granadina del *Diván del Tamarit* fue el estallido de la Guerra Civil Española. Pero se toma la guerra como un ente subjetivo, un ciclón con la capacidad de engullir nombres, apellidos, intenciones y responsabilidades. Además de teñir todo lo anterior de una pátina de buenas voluntades anuladas por *mor* de la situación, cuando es sabido que en los momentos previos al estallido de una guerra lo que no abundan precisamente son las buenas voluntades.

Cuando un proceso se interrumpe sin motivo y acto seguido comienza una guerra, lo más lógico, aunque también lo más fácil, es pensar que es ésta la causante de que se suspenda el proceso. Así, desde las primeras alusiones que se hacen por parte de la crítica en todas las ediciones que existen del *Diván*, al referirse a aquella primera edición fallida, es la guerra la responsable última de que el proyecto se detenga. Leemos, por ejemplo, en las “Notas al Texto: Diván del Tamarit” que hace Miguel García Posada en la edición crítica de las *Obras Completas* de Lorca: “En 1980-1981 recogí el testimonio de Laura de los Ríos, viuda de Francisco García Lorca, que atribuía la interrupción a la guerra civil”<sup>8</sup>.

Mario Hernández escribe en el prólogo del *Diván*:

---

<sup>8</sup> García Lorca, F., *Obras Completas I, Poesía*, Miguel García Posada (ed), Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1996 p. 954.

En septiembre de 1934, según propia confesión, Emilio García Gómez redactaba una nota prologal con vistas a la edición del *Diván del Tamarit* [...] La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada había tomado a su cargo la publicación de este fingido florilegio árabe-andaluz [...] La lenta andadura del proyecto, más el asesinato del poeta al comienzo de la guerra civil, impidieron que el *Diván* recibiera el liberal amparo de unas prensas académicas españolas.<sup>9</sup>

Hernández no explica a qué se debe esa lenta andadura. A veces se apuntan dudas o sospechas que no terminan de evidenciarse, una actitud que se supone motivada por la falta de pruebas. Lo único cierto es que hay una demora de casi dos años desde que Antonio Gallego Burín, ofrece hacerse cargo de la edición en septiembre de 1934 y el golpe de Estado de julio de 1936.

En el proceso de investigación existe un momento clave del discurso, en el que, sin saber cómo, éste toma un camino diferente. Un salto, de una línea a otra bien distinta, tramado de un modo tan sutil que, a veces, el lector ni siquiera es consciente de lo que ha sucedido y se deja llevar sin apercibirse de que camina por otra vía. En la edición del *Diván del Tamarit* que nos ocupa, por ejemplo, no sabemos bien en qué momento se produce esta variación o si es intencionada; el hecho es que hay un instante en el que los personajes de la crónica se desvanecen como el humo, como si no hubiesen existido o su existencia hubiese sido un mero trámite sin importancia alguna. Entonces, la especulación se impone y con ella las contradicciones o las teorías confusas, embarulladas y, la mayor parte de las veces, contradictorias.

La historia está narrada del mismo modo en todas las ediciones pues los críticos toman el mismo referente, las palabras de Emilio García Gómez del texto que serviría como prólogo al poemario de Federico García Lorca:

En el salón romántico de la Casa de los Tiros –cortinas blancas, clave y quinqué– Federico García Lorca nos había leído a un grupo de amigos su nueva tragedia *Yerma*. Improvisadamente, después, nos habíamos reunido a cenar en un comedor castizo, sobre un fondo de voces de borrachos donde se pudrían las coplas [...].

---

<sup>9</sup> García Lorca, F., *Diván...* Mario Hernández (ed.), ob. cit., p. 9.

En la conversación, cargada de electricidad literaria, sonaban con frecuencia las tres aes de Granada. Y –hablando, hablando– tras nuestra imagen de la ciudad actual iba surgiendo [...] la idea de otra pretérita Granada, purificada en la hipótesis, donde otras gentes cantaban en otra lengua al son de otras guitarras.

Cambiando proyectos literarios, yo le decía a Lorca que mi propósito era dedicar un libro a un magnate árabe –Ibn Zamrak– cuyos poemas han sido publicados en la edición de mayor lujo que el mudo conoce: la propia Alhambra, donde cubren los muros, adornan las salas y circundan la taza de los saltadores. Lorca nos dijo entonces que él tenía compuesto, en homenaje a estos antiguos poetas granadinos, una colección de casidas y gacelas, es decir, un *Diván*, que, del nombre de una huerta de su familia, donde muchas de ellas fueron escritas, se llamaría del Tamarit.

Antonio Gallego Burín, como Decano de la Facultad de Letras, le pidió el manuscrito. Lorca accedió gustoso. Francisco Prieto ofreció diseñar la portada. Yo quedé comprometido –perdóneme el lector– a escribir estas líneas<sup>10</sup> (García Gómez: 87-88).

Un encuentro fortuito, una fiesta, una mención sobre el texto por parte de Federico y la proposición de Antonio Gallego Burín, viejo amigo, de publicar el libro en la Universidad de Granada. Propósito surgido con toda seguridad en la euforia del momento y sin sopesar las consecuencias posteriores que podría acarrear semejante ofrecimiento. Hasta aquí no hay problema. El problema vendrá después. Motivado por un hecho: la edición nunca verá la luz. Entonces la crítica llena páginas y embrolla siempre alrededor del acontecimiento que conocemos. La Universidad no editará el libro. Culpable: el golpe de Estado de 1936. Y poco más.

Leemos en Mario Hernández:

1936, julio. A la llegada de la guerra civil ha de situarse presumiblemente la suspensión definitiva de las tareas de impresión del libro. A la muerte del poeta estaban ya compuestas y tiradas, como demuestran las capillas existentes, todas las gacelas del *Diván*, a falta de imprimir las casidas.<sup>11</sup>

Andrew Anderson, en su estudio del *Diván*, concluye con los mismos postulados: “[...] la tirada no empezará a principios de 1935 sino hasta después de una demora larga, y posiblemente sólo en el verano (junio-julio) de 1936, siendo así interrumpida por el

---

<sup>10</sup> García Gómez, Emilio. *Silla del moro y nuevas escenas andaluzas*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1978, pp. 87/88.

<sup>11</sup> García Lorca, F., *Diván...* Mario Hernández (ed.), ob. cit., p.199.

comienzo de la guerra civil”.<sup>12</sup> Aunque parece que es demasiado tiempo de demora para que comenzara a prepararse la edición, desde el otoño del 34 hasta el verano del 36. La teoría de Anderson no es demasiado descabellada si, como ya vimos en su momento, los poemas que se marcaban en el índice de la copia efectuada por Antonio Gallego Burín con una palomita, correspondían a los poemas que habían sido publicados. En ese caso, el poema marcado y publicado más tarde sería la “Gacela VIII de la muerte oscura”, que apareció en la revista *Floresta de prosa y verso*, en febrero de 1936. Lo que indicaría que el apógrafo, que constituiría el corpus del libro a editar por la Universidad, debió de comenzar a realizarse a partir de esa fecha.

El hecho comienza en septiembre de 1934 con el ofrecimiento de Antonio Gallego Burín de editar el libro y termina en el verano de 1936 con el asesinato del poeta y la detención de la impresión del poemario. En medio una “demora”, como la denomina Andrew Anderson, una dilación a la que ningún crítico ha conseguido encontrar explicación. Escribe Mario Hernández:

Finalmente, la edición del *Diván* tuvo que iniciarse en junio o julio, pues no cabe pensar que un libro tan breve necesite más de un mes –como plazo largo– para ser impreso<sup>13</sup>.

Sin embargo, esta teoría que ambos críticos exponen resulta un tanto extraña pues, después de más de un año de retraso, retomar la edición en los días previos al golpe de Estado, no tiene mucha lógica, teniendo en cuenta que el promotor de la misma terminaría siendo, en 1938, el primer alcalde civil de la ciudad de Granada. En junio de 1936, el golpe debía estar bien encauzado y Gallego Burín, del que apenas se habla, debía ser si no partícipe, sí sabedor de lo que estaba por venir.

Leemos en las memorias de Isabel García Lorca:

---

<sup>12</sup> García Lorca, F., *Diván...* Andrew Anderson (ed.), ob. cit., p.109.

<sup>13</sup> García Lorca, F., *Diván...* Mario Hernández (ed.), ob. cit., p. 199.

A Manolo le sucedió en la alcaldía su amigo Antonio Gallego Burín, con quien habíamos estado en el circo apenas un mes antes, por el Corpus. Aceptar suceder a Manolo en aquellas circunstancias fue algo indigno, tan horrendo como el propio crimen. Según me contó Concha mucho después, estando detenido Manolo ella misma se presentó en el Ayuntamiento a recoger sus cosas. Sin que nadie se lo impidiera logró llegar hasta el despacho del nuevo alcalde, abrió la puerta sin llamar y él, al verla, se desmayó.<sup>14</sup>

Cuando habla de “Manolo”, Isabel García Lorca se refiere a Manuel Fernández Montesinos, cuñado del poeta y, en aquel verano de 1936, el alcalde elegido democráticamente en las urnas. Pero lo que resulta extraño de este relato, es que Antonio Gallego Burín estuviese sentado en el despacho de la alcaldía en los días en los que Manuel Fernández Montesinos aún no había sido fusilado (el hecho funesto ocurre el 16 de agosto de 1936), pues desde el 20 de julio de 1936, es el coronel Miguel del Campo Robles el que se auto proclama alcalde de la ciudad, después de detener al alcalde electo y a todos sus ediles. ¿Qué hacía Antonio Gallego Burín sentado en el despacho de la alcaldía de Granada?

A tenor de los logros políticos inmediatos conseguidos por Antonio Gallego Burín, (fue finalmente nombrado alcalde de la ciudad el 3 de junio de 1938), tuvo que tener algún conocimiento del golpe que se preparaba para el 18 de julio en Granada, golpe que fue gestándose mucho antes de aquel verano del 36. Si esto es así, está claro que a Gallego Burín aquella edición le debía de quemar en las manos. El propio Anderson, refiriéndose a la revolución de Asturias de octubre de 1934, escribe:

Se ha señalado que tanto García Gómez como Gallego Burín y Prieto Moreno se identificaron con los conservadores, mientras que, como sabemos, Lorca se situó entre los liberales, lo que pudiera haber ocasionado un leve enfriamiento de relaciones, una decisión de no despachar la gestión editorial, o bien una demora importante en llevar a fin la labor de imprenta<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> García Lorca, Isabel. *Recuerdos míos*, Barcelona, Tusquets Editores, 2002, p.197.

<sup>15</sup> García Lorca, F., *Diván...* Andrew Anderson (ed.), ob. cit., pp. 109/110.

Es evidente que en el caso de Antonio Gallego Burín, no se trataba de una simple “identificación con los conservadores”. Una simple “identificación” no otorga el puesto de la alcaldía de la ciudad de Granada, sobre todo en un momento tan delicado. De todos modos hacemos cábalas y nos movemos desplegando conjeturas e hipótesis. Que Antonio Gallego Burín fue el primer alcalde <sup>16</sup> civil en época de guerra, es un hecho, pero para nada está demostrado que tuviese o no que ver en el golpe del 36 o en la demora de la edición del poemario de Lorca. Suponemos que los críticos hasta ahora apuntaban posibilidades sin querer ahondar demasiado en ciertos pasajes, precisamente por la falta de pruebas. Pero a veces ocurre que, de repente, a la conjetura se une la palabra escrita. Entonces se aclaran dudas y se habla ya no de figuraciones, sino de realidades. Una carta que aparece de modo imprevisto, cuando una infinidad de ojos críticos han pasado por ella sin verla. El misterio de ciertas misivas que poseen la magia de confundirse con otros papeles, de fijarse tanto y tan bien a ellos que la mano que busca y rebusca y hasta el ojo más avezado, pasa una y otra vez por ella sin lograr verla. Y continúa durante años oculta a la vista de todos. Hasta que en un momento dado, sin atender a otro criterio que no sea la casualidad, aparece. Se muestra de un modo tan evidente que no se entiende cómo nadie la había visto antes. Cartas que se escribieron con un propósito, con una intención, la de agradecer o la de requerir algo a alguien, y que con el paso del tiempo

---

<sup>16</sup> Don Antonio Gallego Burín fue alcalde de la ciudad en dos períodos diferentes: El primero, del 3 de junio de 1938 al 23 de octubre de 1940 y el segundo del 15 de noviembre de 1941 al 26 de julio de 1951. En 1943, durante el segundo mandato, y ante la adhesión ciega del régimen franquista al totalitarismo italiano y alemán, firmó, junto a otros veintiséis procuradores en Cortes, una carta pidiendo el fin del franquismo y abogando por la vuelta de la monarquía personalizada en la figura de Don Juan. Ramón Garriga en su libro *La España de Franco*, enumera los veintisiete nombres:

“Las veintisiete firmas que lleva el documento son: el duque de Alba, Juan Ventosa, Pablo Garnica, José de Yaguas, Manuel Halcón, Alfonso Valdecasas, Pedro Guerrero del Castillo, Antonio Goicoechea, E. Martínez Savater, decano del colegio de abogados de Valencia, A. G. de Vinuesa, Antonio Sala Amat, Jesús Merchante, alcalde de Cuenca; el duque de Arión, N. Armero, alcalde de Requena; I. Muñoz Rojas, I. Delclaux, Alfonso de Zayas. Valentín Galarza; el marques de Bóveda de Limia, capitán general de Andalucía, Manuel Moreu, almirante de la Armada; Luis Alarcón de la Lastra, **Antonio Gallego Burín, alcalde de Granada**, Rafael Lataillade, alcalde de San Sebastian; Juan M. Fanjul, Jaime de Foxá, el conde de Ibarra y Antonio Joaniquet”. (105/106)



adquieren un valor diferente, el de aclarar dudas, el de mostrar la mentira de muchas verdades.

Revisando la correspondencia existente en el archivo “Antonio Gallego Burín” en el Museo “Casa de los Tiros” de Granada, encontramos entre las cartas fechadas en 1935, diferentes misivas donde se evidencia la relación que tenía Antonio Gallego Burín con algunos de los “futuros golpistas”:

Dar-Riffien 26 de septiembre de 1935 [Sello: 2ª Legión del Tercio. Comandante Mayor]

Sr. Don Antonio Gallego. Granada.

Muy distinguido señor mio [sic]: Siguiendo las indicaciones de nuestro Coronel fundador el glorioso General Millán-Astray, me es grato adjuntarle un ejemplar del folleto conteniendo el Credo, Himnos y compendio histórico de La Legión así [sic] como un distintivo para su hijo y compañero nuestro, el legionario honorario D. MANUEL GALLEGO MORELL.

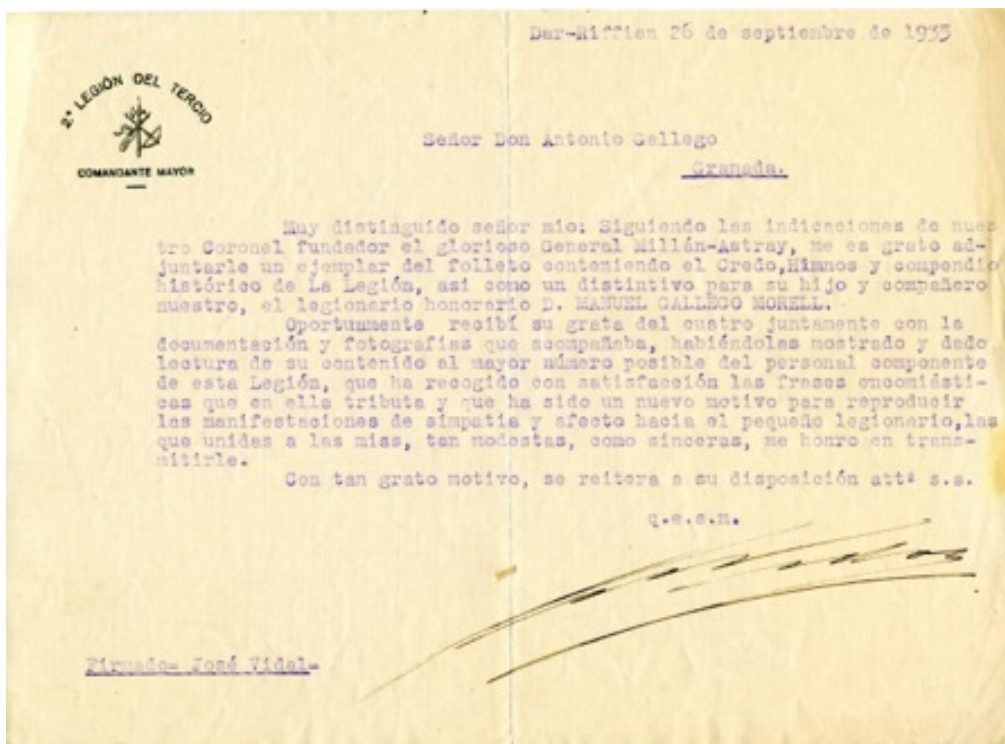
Oportunamente recibí su grata del cuatro juntamente con la documentación y fotografías que acompañaba, habiéndolas mostrado y dado lectura de su contenido al mayor número posible del personal componente de esta Legión que ha recogido con satisfacción las frases encomiásticas que en ella tributa y que ha sido un nuevo motivo para reproducir las manifestaciones de simpatía y afecto hacia el pequeño legionario, las que unidas a las mias [sic], tan modestas, como sinceras, me honro en transmitirle.

Con tan grato motivo, se reitera a su disposición attº s.s.

q.e.s.m.

[firma]

Firmado= José Vidal=



En diciembre de ese año es el propio General Millán Astray el que escribe, sin intermediarios, a Antonio Gallego Burín. El tono es tan cordial que al leer la carta, sin identificar la firma, nos hace pensar que el remitente y hacedor del texto es un familiar o un amigo íntimo. Leemos en la carta:

Madrid 30 de diciembre 1935  
Sr. D. Antonio Gallego  
[Sello: El General Vocal Secretario de las Órdenes  
Militares de San Fernando y San Hermenegildo]

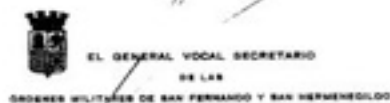
Mi querido amigo Gallego:

A su debido tiempo recibí el pimpante retrato del Caballero Legionario honorario de la heroica Legión D. Manuel Gallego, nº 2 del distinguido escalafón de los legionarios honorarios del que es el nº 1 el gran escritor español D. José Ortega y Munilla; únicos legionarios honorarios nombrados por su fundador.

El chico está, admirable, la fotografía es bellísima y el aire marcial y la hermosura del mancebo, lleva el sello de la belleza materna y la distinción y simpatía del padre. El retrato lo he puesto en el comedor de casa para que me anime con su alegría.

También recibí un periódico local de ahí de Granada en el que se relataba la fiesta de entrega de la Bandera a la Guardia Civil y en la que figuraba como excelsa madrina la madre de mi legionario la distinguida esposa de Ud. y una verdaderamente admirable ciudadana Española [sic] que por su patriotismo, sus actos sociales y su educación patriótica que da a sus hijos la hacen merecedora del respeto y de la admiración de todos los patriotas entre los que se encuentra como el primero el buen amigo de Uds. que les desea todo género de felicidades y les anuncia para en cuanto pueda hacerles una visita a la vez que vuelva a Granada que es lugar preferido en su corazón. Les abraza su buen amigo

[firma] José Millán Astray



Madrid 30 de diciembre de 1.935

Señor  
Don Antonio Gallego

Mi querido amigo Gallego: A su debido tiempo recibí el pimpante retrato del Caballero Legionario honorario de la heroica Legión Don Manuel Gallego, nº 2 del distinguido escalafón de legionarios honorarios del que es el nº 1 el que fué el gran escritor español Don José Ortega y Munilla; únicos legionarios honores nombrados por su fundador.

El chico está, admirable, la fotografía es bellísima y el aire marcial y la hermosura del mamo, lleva el sello de la belleza materna y la distinción y simpatía del padre. El retrato lo he puesto en el comedor de casa para que me anime con su alegría.

También recibí un periódico local de ahí de Granada en el que se relataba la fiesta de la entrega de la Bandera a la Guardia Civil y en la que figuraba como excelsa madrina la madre de mi legionario la distinguida esposa de Ud. y una verdaderamente admirable ciudadana Española que por su patriotismo, sus actos sociales y la educación patriótica que da a sus hijos la hacen merecedora del respeto y de la admiración de todos los patriotas; entre los que se encuentra

[firma] José Millán-Astray

---

como primero el buen amigo de Vds. que les desea todo género de felicidades y les anuncia para en cuanto pueda hacerles una visita a la vez que vuelva a Granada que es lugar preferido en su corazón.

Le abraza su buen amigo

A large, stylized handwritten signature in black ink, which appears to be 'Millán-Astray', written over a horizontal line.



### INFORMACIONES Y NOTICIAS VARIAS DE LA REGION ANDALUZA

### LOS TRIBUNALES DE JUSTICIA

En Algeiras al diputado señor Ruiz Alonso le roban la maleta del coche donde viaja. Un problema planteado a la Diputación de Huelva. Otras informaciones.

Vista de la causa por el asesinato de don Pedro Caravaca.

**Cádiz**  
El domicilio de los señores de Irujo (D. Luis), representado al autor.

Ayer mañana, en la Dirección general de esta provincia, ante el Sr. Jefe de la Guardia Civil, don Manuel Sierca, se celebró una reunión de carácter administrativo del ramo de la Administración, por asistencia de don Pedro Caravaca Riquelme.

**Granada**  
**Homenaje a la Guardia civil**  
Granada 25. El día de hoy se celebró un emocionante homenaje a las fuerzas de la Guardia civil, organizado por el Sr. Jefe de la Guardia civil, don Manuel Sierca, en un salón que se celebró ayer tarde.

Los hechos ocurrieron el 20 de mayo de 1935. El fiscal, Sr. Barrozo, en sus previsiones, pidió la pena de prisión, y 20 años de inhabilitación.

**Huelva**  
**Un problema planteado a la Diputación de Huelva**

El Sr. Jefe de la Guardia civil, don Manuel Sierca, pidió la pena de prisión, y 20 años de inhabilitación.

**Una conferencia de don Manuel Sierca**  
Jerez de la Frontera 25. En la mañana, en el teatro de Jerez, y organizada por la Asociación de Padres de Familia, de la Escuela de San José, día de un emocionante homenaje a las fuerzas de la Guardia civil, organizado por el Sr. Jefe de la Guardia civil, don Manuel Sierca, en un salón que se celebró ayer tarde.

El Sr. Jefe de la Guardia civil, don Manuel Sierca, pidió la pena de prisión, y 20 años de inhabilitación.

**Un hombre apuñalado**  
Huelva 25. En la plaza de España, de Almería, se cometió el crimen de un hombre apuñalado.

El Sr. Jefe de la Guardia civil, don Manuel Sierca, pidió la pena de prisión, y 20 años de inhabilitación.

**Un marineru ahogado**  
Huelva 25. En la aldea Cuenda, de Ayamonte, el marineru de cuarenta y un años de edad Juan Hernández Alarcón, cayó al agua.

El Sr. Jefe de la Guardia civil, don Manuel Sierca, pidió la pena de prisión, y 20 años de inhabilitación.

**SOMIER VICTORIA**  
Sigue el motor, 12 años con él.

El Sr. Jefe de la Guardia civil, don Manuel Sierca, pidió la pena de prisión, y 20 años de inhabilitación.

Hemos encontrado el periódico local al que se refiere Millán Astray, es el *Defensor de Granada* en su edición del 25 de noviembre de 1935. Aparece una mención en el diario ABC de Sevilla del 26 de Noviembre de 1935 (p.35).

Resulta lógico pensar que en un momento político tan delicado en el que cada cual está tomando posiciones, a Antonio Gallego Burín le debió convenir mucho más retrasar la edición que crearse unos conflictos que concluyeran dando al traste con su brillante porvenir político. Y desde luego, parece que Federico García Lorca le considera directamente responsable del retraso, a pesar de las disculpas que, en un momento dado, Lorca recibe de éste:

El *Diván* se está imprimiendo, pero con las lentitudes de todo lo que aquí [en Granada] se hace. Yo querría que hubiera estado en el pasado mes, pero no lo he conseguido.<sup>17</sup>

Sin embargo, y a tenor de otra carta encontrada entre el epistolario de 1935 en el archivo de Antonio Gallego Burín, parece que esa lentitud a la que se refiere, la ocasiona él

<sup>17</sup> García Lorca, F., *Diván...*, Andrew Anderson (ed.), ob., cit., p.65.

mismo. En la rúbrica parece distinguirse un “Edu Rodríguez”, que bien podría pertenecer a Eduardo Rodríguez Valdivieso. De otro modo, y por el contenido de la misma, podría tratarse de la firma de un operario de la imprenta de la Universidad de Granada requiriéndole a Antonio Gallego Burín el *Diván* para poder imprimirlo por fin. Después de leer la carta, da la impresión de que es el propio Gallego Burín quien está ralentizando el proceso de edición. La carta dice:

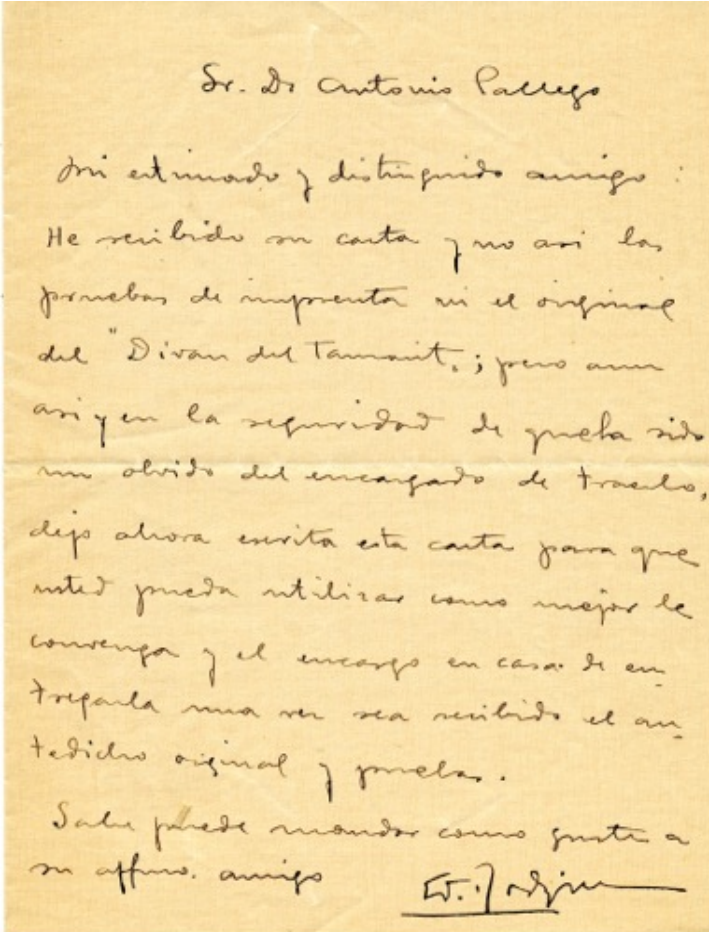
Sr. D. Antonio Gallego

Mi estimado y distinguido amigo:

He recibido su carta y no así las pruebas de imprenta ni el original del “Diván del Tamarit”; pero aún así y en la seguridad de que ha sido un olvido del encargado de traerlo, dejo ahora escrita esta carta para que usted pueda utilizar como mejor le convenga y el encargo en casa de entregarla una vez sea recibido el antedicho original y pruebas.

Sabe puede mandar como guste a su affmo. amigo

[firma no reconocida]



Sr. D. Antonio Gallego

Mi estimado y distinguido amigo :

He recibido su carta y no así las pruebas de imprenta ni el original del "Diván del Tamarit"; pero aun así y en la seguridad de que ha sido un olvido del encargado de traerlo, dejo ahora escrita esta carta para que usted pueda utilizar como mejor le convenga y el encargo en casa de entregarla una vez sea recibido el antedicho original y pruebas.

Sabe puede mandar como guste a su affmo. amigo

Edu. Rodríguez

Parece que, a esas alturas, Federico García Lorca considera responsable del retraso de la edición a Antonio Gallego Burín, porque también resulta extraño que, convencido éste de que el libro no verá la luz, intenta recuperarlo a través de una tercera persona, en lugar de acudir directamente a su “amigo” Gallego Burín. El hispanista Ian Gibson en la biografía del poeta narra cómo Federico García Lorca se desespera ante la demora que estaba teniendo la edición y le pide a Eduardo Rodríguez Valdivieso, un amigo del poeta que nada tenía que ver con el grupo de intelectuales de Granada, que le reclame el manuscrito a Gallego Burín:

El tomito nunca vería la luz, a pesar de llegar a la fase de galeras [...] Poco tiempo después, al parecer exasperado por las demoras de la Universidad de Granada, el poeta pediría a Eduardo Rodríguez Valdivieso que recuperara de Gallego Burín el manuscrito original –lo que haría– y se lo mandara a Madrid.<sup>18</sup>

Andrew Anderson fecha la carta de disculpa de Antonio Gallego Burín en enero de 1935 y, en una nota a pie de página, explica el porqué: “Carta inédita en el archivo familiar. Se deduce la fecha de una referencia al éxito de *Yerma*, estrenada el 29 de diciembre. Ésta parece mucho más plausible –por las otras referencias con sentido igual de diciembre y enero– que la de septiembre o octubre de 1935, cuando *Yerma* se repuso en Barcelona (estreno el 17 de septiembre)” .<sup>19</sup> Pero, si tenemos en cuenta la entrevista que Alardo Prats realiza a Federico el 15 de diciembre de 1934, donde el poeta granadino anunciaría a bombo y platillo la pronta aparición del libro en edición de la Universidad de Granada, (“Ahora la Universidad de Granada va a publicar un nuevo libro de poesías mías, que se titula *Diván del Tamarit*”<sup>20</sup>), parece que ha transcurrido poco tiempo desde diciembre hasta enero, apenas un mes, para que Lorca se desespera tanto como para tener que valerse de un mensajero y decida reclamar por una tercera vía sus manuscritos.

---

<sup>18</sup> Gibson, I., ob. cit., p.585.

<sup>19</sup> García Lorca, F., *Diván...* A.Anderson (ed), ob. cit., p. 65.

<sup>20</sup> García Lorca, F., *Obras Completas, III*, Galaxia-Gutenberg, ob. cit., p. 542.

Sería mucho más lógico pensar que hablamos de septiembre u octubre de 1935, un margen mucho más razonable para el enfado. De hecho, en una entrevista concedida a Jordi Jou el 6 de octubre de 1935, Lorca aún cuenta con esa edición, aunque dice que se está “ultimando”, pero ya no especifica dónde ni por quién: “Sí, ahora estoy ultimando un libro de poemas orientales, inspirado en la civilización granadina”<sup>21</sup>.

A tenor de la carta encontrada entre el epistolario de finales de 1935 en el archivo de Antonio Gallego Burín, parece que esa lentitud a la que se refiere la ocasiona él mismo. Gibson dice que el propio Valdivieso en una entrevista privada le confesó este dato<sup>22</sup>. ¿Por qué se valió Federico García Lorca de una tercera persona para recuperar el manuscrito de Gallego Burín? La amistad que había existido entre ellos parecía lo suficientemente fuerte como para que Federico se dirigiera a él sin necesidad de intermediarios. ¿Cuántas cartas pidiéndole consejo sobre la posibilidad de matricularse en Letras? ¿Información y orientación para la redacción de su *Mariana Pineda*? Siempre con dedicatorias cariñosas: “Hasta tu próxima te abraza estrechamente tu amigo estudiante-poeta y pianista-gitano”<sup>23</sup>, “Ya tengo ganas de darte un abrazo y de charlar un rato contigo [...] Adiós, Antoñito, sabes que te quiere Federico”<sup>24</sup>, “Recuerdos a Eloisa, besos al niño y un gran abrazo de tu amigo preguntón”<sup>25</sup> y un largo etcétera de recuerdos y cariños que va recorriendo la vida de ambos. Por no hablar de los encuentros en el Ateneo, en las tertulias del café Alameda o en su propia casa: “Esa noche venían pocos con él: Antonio Gallego, Serrabona, Joaquín Amigo”<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup> *ibid.*, O. C. III, p. 606.

<sup>22</sup> “Conversación con don Eduardo Rodríguez Valdivieso, Granada, 3-IX-1982”. En Gibson, 753.

<sup>23</sup> Carta de, 27 de agosto de 1920 enviada desde Asquerosa. *Obras Completas III*, ob. cit. p.686.

<sup>24</sup> Carta de finales de abril de 1921 enviada desde Madrid y escrita a tres bandas con Pepe Mora y Miguel Pizarro. *Obras Completas III*, 709.

<sup>25</sup> Carta desde Madrid en la primavera de 1923, *Obras Completas III*, p. 769.

<sup>26</sup> García Lorca, Isabel, ob. cit.p. 268.

El filólogo, para hacer de la Filología esa “Ciencia” de la que algunos no tienen duda, más que como un hombre de fe, debe moverse con fe, con un “documento que certifique la verdad de algo”, según la octava definición que del término da el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. No hay mayor documento de fe que una carta, escrita de puño y letra por el interesado y con su firma, para asegurar aún más la autoría y la veracidad de la palabra escrita. Nadie más que aquel que propuso la edición pudo pararla. Así lo evidencia el documento de fe encontrado por azar, como suele ocurrir con los grandes descubrimientos, en el Museo “Casa de los Tiros” de Granada. Así lo evidencian tres puntos suspensivos como augurio de algo inconcluso, indefinido en el tiempo.

Concluye Anderson en relación con los motivos de la demora de la edición:

1) que la tirada empezara poco después de entregados los “originales”, pero que se interrumpiera y así quedara trunca y pendiente hasta julio de 1936; 2) que a pesar de la entrega rápida y “temprana” de los “originales” [...] la tirada realmente no empezara a principios del 35 sino hasta después de una demora larga, y posiblemente sólo en el verano (junio-julio del 36) de 1936 siendo así interrumpida definitivamente por el comienzo de la guerra civil; 3) una “combinación” de 1) y 2), [...] que el libro empezara a imprimirse a principios de 1935 [...], que el proceso se suspendiera y luego, después de varias quejas y gestiones por parte de Lorca, se reanudara otra vez en el verano de 1936, llegando hasta la tirada de las capillas de las “Gacelas”. Por la cronología establecida, la carta de Burín, las quejas registradas de Lorca, y la identificación de los “motivos ajenos a mi voluntad” como, sencillamente la sublevación nacionalista, nos inclinamos -tentativamente- a la tercera interpretación.<sup>27</sup>

Y subraya que después de los acontecimientos de la revolución de Asturias “se puede percibir una actividad más política -es decir más izquierdista- en las declaraciones de Lorca a partir de estas fechas”<sup>28</sup>, pero no es del todo exacto. Un año antes de ese octubre de 1934 en el que tienen lugar las revueltas en Asturias y Cataluña, con motivo de las elecciones de otoño de 1933, que darían paso al bienio negro, en las cartas que Federico envía a sus padres desde Argentina, entre la narración de los éxitos teatrales y

---

<sup>27</sup> García Lorca, F., *Diván...* Andrew Anderson, (ed.), ob. cit., p. 109.

<sup>28</sup> Ibid. ed. A.Anderson, p.109. Nota al pie nº 110.



agasajos múltiples recibidos, siempre hay una referencia a la preocupación por la situación política en España y puede verse también con claridad cual es su postura política: En carta del 20 de octubre de 1933, leemos: “De España leo noticias desagradables. Estas elecciones van a ser terribles. ¡Veremos qué pasa! Yo tengo verdadera ansiedad por todos esos movimientos políticos”<sup>29</sup>. Insiste en esa inquietud en otra carta de finales de octubre: “Tengo inquietud por lo que pueda suceder en España”<sup>30</sup>. Vuelve sobre el tema a principios de noviembre del 33: “Me acuerdo mucho de don Fernando en estos momentos de tanta lucha. Que Laurita le de un abrazo muy cariñoso de mi parte”<sup>31</sup>. En otra carta fechada [Buenos Aires, primera quincena de noviembre de 1933] escribe: “Estoy preocupado con las elecciones. Dios quiera que salgan bien”<sup>32</sup>. A finales de noviembre en otra carta en la que narra el éxito de las 100 representaciones de *Bodas de Sangre*, inserta el siguiente comentario: “Y... ¿qué ha pasado en España?, ¿qué va a pasar? Desde lejos las cosas se abultan mucho, pero la situación es desde luego grave. Me acuerdo mucho de don Fernando. Dadle un abrazo y otro muy grande a doña Gloria, a quien tanto quiero.”<sup>33</sup> A mediados de diciembre de 1933 escribe: “Estos días he tenido gran preocupación por vosotros con motivo de la intentona anarquista, pero desde luego estoy contentísimo porque esto demuestra que las derechas no pueden de ninguna manera asaltar a España.”<sup>34</sup> Aunque es en el 35 cuando radicaliza su postura. Escribe a su familia desde Barcelona, en octubre de 1935: “Desde luego, hoy en España no se puede ser *neutral*”<sup>35</sup>

---

<sup>29</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas. Prosa*. ed. García-Posada, vol.III, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1996, pp. 1237/1238.

<sup>30</sup> *Ibidem*, *Obras Completas*, p.1240.

<sup>31</sup> *Ibidem*. *Obras Completas*, p. 1241.

<sup>32</sup> *Ibid.* *Obras Completas*, p. 1243.

<sup>33</sup> *Ibidem*, *Obras Completas*, p.1245.

<sup>34</sup> *Ibidem*, *Obras Completas*, pp1247/1248.

<sup>35</sup> *Ibid.* *O.C.III.*, p.1270.

Es curioso y terrible que Federico en 1933 utilice el término “asaltar” al referirse a la derecha política. Opción política por la que se inclinarían Emilio García Gómez, Prieto Moreno y, como hemos visto, Antonio Gallego Burín. En este sentido puntualiza Andrew Anderson:

Antonio Gallego Burín es uno de los directores y Francisco Prieto Moreno uno de los colaboradores del Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el Tesoro Artístico de Granada de 1931 a 1936 e indicación de las obras salvadas de la destrucción marxista (Granada, Gobierno Militar de Granada, 1937). Según Acosta Medina, Gallego Burín “organizó un homenaje -entonces peligroso- a la Guardia Civil por su actuación en la revolución de Asturias”<sup>36</sup>.

García Gómez, uno de los protagonistas, comenta el hecho de la paralización de la edición pero no qué la causó: “Tirados ya los primeros pliegos del libro, en el que este prólogo ocupaba las páginas 9-15, se desistió de seguir la impresión”. Es interesante que utilice el verbo “desistir” (RAE: Apartarse de una empresa o intento empezado a ejecutar o proyectado) que conlleva ese significado de “apartarse”. No podían apartarse sino aquellos que tomaban parte del proyecto. Finalmente, culparía como todos a la guerra civil: “la edición universitaria granadina, nonata por la guerra civil”<sup>37</sup>.

Un año antes del golpe militar, en Julio de 1935 el director del periódico republicano *El Defensor de Granada*, Constantino Ruiz Carnero es atacado y agredido en su casa por Francisco Rodríguez Gómez <sup>38</sup>, el presidente de Acción Popular. Lorca está allí y presencia el incidente. Federico García Lorca es íntimo amigo de Constantino Ruiz

---

<sup>36</sup> Íbid. Andrew Anderson. p.110. Nota al pie nº 111

<sup>37</sup> Andrew Anderson en la nota 109 (p 109) de su edición escribe: Entrevista de Andrew Anderson con Emilio García Gómez, 23 de Noviembre de 1978. La aclaración fue repetida por éste en 1982: “la edición universitaria granadina, nonata por la guerra civil”.

<sup>38</sup> Al referirse a este hecho Andrew Anderson dice que Lorca es testigo del hecho: “5 de julio: atentado contra Constantino Ruiz Carnero (director del periódico liberal *El Defensor de Granada*), que presencian Lorca y Blanco-Amor”. Edición del *Diván del Tamarit* de A. Anderson, ob. cit. p.66. Gibson en su biografía sobre el poeta no comenta nada de la presencia del poeta granadino ni mucho menos de la del poeta gallego en aquel episodio. Sí menciona el artículo que más tarde publicaría Eduardo Blanco Amor condenando el atentado: “En un artículo publicado en el *Defensor* unos días más tarde, el gallego llama la atención de sus lectores sobre el incremento de violencia que están auspiciando en España las “partidas de la porra.”” (Ver Gibson, *Vida, Pasión y muerte de FGL*, ob. cit., p.607).

Carnero<sup>39</sup>, tanto como supuestamente lo es, o lo había sido hasta ese momento, de Antonio Gallego Burín. Son los primeros altercados de una situación tensa cuyas terribles consecuencias posteriores ya conocemos.

Teniendo en cuenta todas estas circunstancias y sabiendo *a posteriori* lo que sabemos, es más lógico pensar que la edición se detuvo en 1935, casi inmediatamente después de comenzada. La suspenden, con la misma rapidez con que la inician, los mismos que la ponen en marcha, pues quién si no. O al menos la dejan en una situación de *stand by* hasta ver de qué lado se resuelve la situación política. Las excusas que Gallego Burín da a Federico García Lorca no son más que pausas que le permitan a él decidir qué movimiento es el más conveniente. Y, al final, la edición nunca ve la luz. No se trata de que los motivos fuesen misteriosos como apuntaba Mario Hernández: “Los misteriosos motivos no fueron más que la llegada de la guerra civil, pues la edición del libro debió iniciarse en 1936”<sup>40</sup>. En realidad, son los mismos motivos políticos de 1936, pero iniciados un año antes, justo cuando comienza a gestarse la pesadilla.

La crítica ha sabido montar y desmontar la historia del libro según a uno u otro le ha ido conviniendo. Afirma Daniel Devoto:

Sabemos del *Diván del Tamarit*, [...], que estaba listo para publicarse antes de que estallara la guerra civil española; pero cierta “crítica” dispara contra el libro, su fecha, su contenido (y, como veremos, hasta contra su título) la andanada del “fa presto” que, por desgracia para el poeta y para los lectores, caracteriza la casi totalidad de lo escrito sobre Lorca.<sup>41</sup>

Pocos han sido los que han sabido detenerse en los pequeños detalles que, como indicios, nos muestran la realidad que el ruido de los grandes acontecimientos, nos impide apreciar.

---

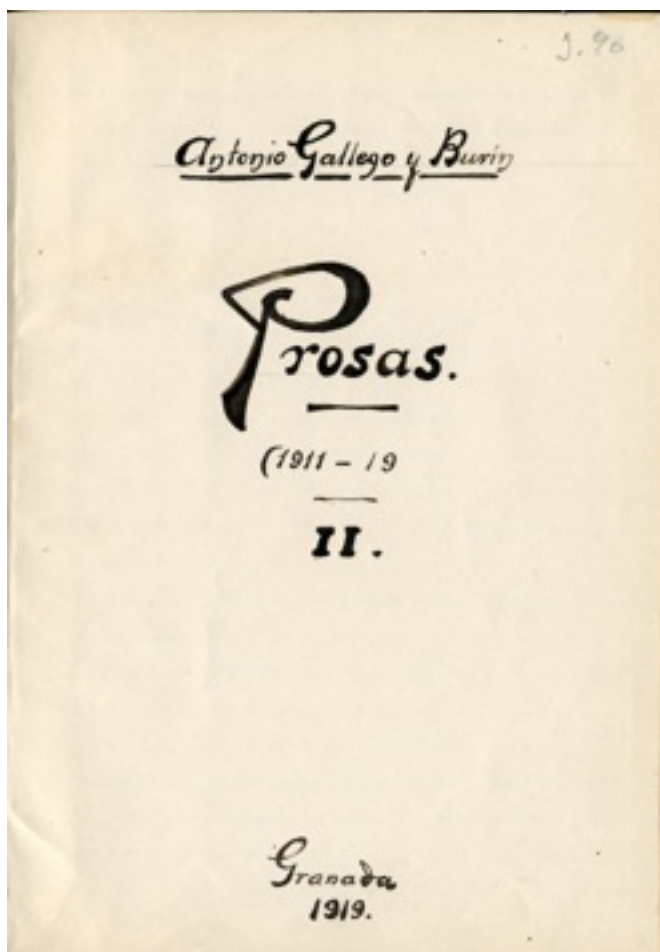
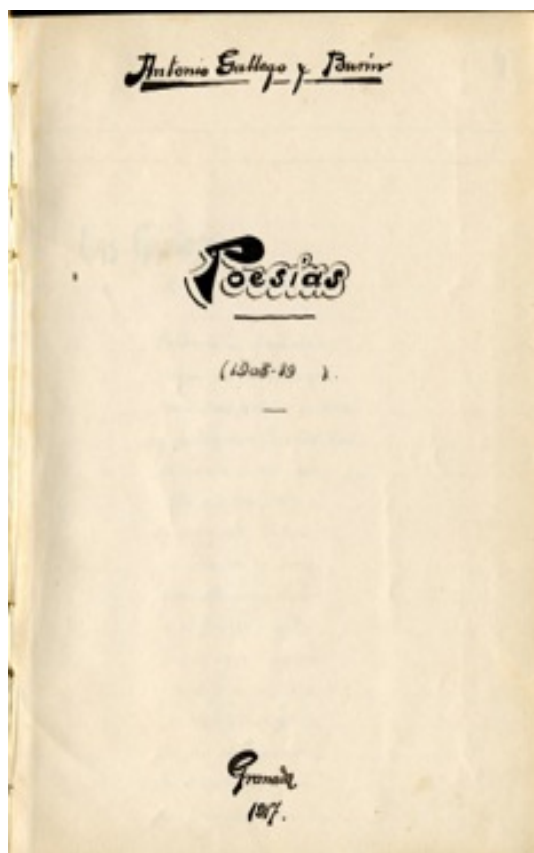
<sup>39</sup> Cada nueva visita del poeta a su ciudad era anunciada por el director en el *Defensor de Granada*. La última foto de ambos vivos, Federico García Lorca y Constantino Ruiz Carnero, está tomada en la terraza de la Huerta de San Vicente en Julio de 1936.

<sup>40</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. Mario Hernández, ob. cit., p. 193.

<sup>41</sup> Devoto, D., *Introducción al Diván del Tamarit*, ob. cit., p. 27.

Tres puntos suspensivos, marcados a puño y letra, colocaron al libro en un limbo del que jamás conseguiría regresar.

En los cuadernos personales de poesía y prosa de Antonio Gallego Burín, la fecha aparece como en el apógrafo del *Diván*, sin detallar. Este modo de fechar era propio de Antonio Gallego Burín.



## II.3

### ***Configuración final del Diván del Tamarit***

Los datos que aporta Gibson en su biografía referentes al *Diván* son confusos. Así, Gibson escribe: “García Gómez se comprometió a preparar los veintiún poemas para la imprenta y a redactar un prólogo”<sup>42</sup>. ¿Los veintiún poemas? Estamos ante un error bastante importante. En ningún momento Emilio García Gómez especifica el número de poemas que compondrían el poemario. El arabista se limita a decir, como ya hemos visto anteriormente, “Yo quedé comprometido -perdóneme el lector- a escribir estas líneas”<sup>43</sup>. Hemos visto también cómo en el índice de la copia apógrafo había un total de veinte poemas. ¿De dónde saca Gibson el veintiuno? Es claro que el hispanista, al escribir estas palabras, está pensando en una edición moderna y en el poemario tal y como lo conocemos hoy. Pero, ¿cuál sería para Gibson el poema número veintiuno, “Dos Normas” o “La Gacela del mercado matutino”?

Este es uno de los debates que se han suscitado sobre la configuración del poemario, la inclusión o no de la “Gacela del mercado matutino” y del poema “Dos Normas”. Sin embargo, la “Gacela del mercado matutino” no fue entregada con el resto de los poemas para su publicación, no estaba entre los poemas que Gallego Burín tiene para pasar a limpio y tampoco existe capilla del poema. Así lo atestiguan Mario Hernández (“esta gacela no consta en el índice del *Diván* manuscrito por E. García Gómez”<sup>44</sup>), Andrew Anderson (“no hay copia en limpio del texto ni figura en el índice de la colección preparada y entregada a la imprenta por García Gómez, ni existe, lógicamente,

---

<sup>42</sup> *Ibíd.* Gibson, p. 585.

<sup>43</sup> García Gómez, Emilio, *Silla del moro...* ob. cit. p. 88.

<sup>44</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. Mario Hernández, ob. cit., p. 173.

una capilla correspondiente al poema”<sup>45</sup>) y así lo comprobamos nosotros en el apógrafo y en las capillas.

Si el *Diván del Tamarit* se hubiera publicado cuando estaba previsto, este apartado sería diferente. Porque en la mayoría de los casos en los que una obra ve la luz, una vez muerto su autor, surgen problemas de edición y de configuración, aparecen las dudas de quienes tienen que hacerse cargo de la impresión. Se multiplican los avatares y, como el varillaje de un abanico, van abriéndose y llenándose de posibilidades. Aunque como casi todos los temas referentes al poeta granadino, el de la edición y configuración de su último poemario, no podía escapar de la polémica y la especulación.

Los poemas de este libro no serán publicados juntos hasta cuatro años después de la muerte del poeta, en 1940. Es la *Revista Hispánica Moderna*, ligada al Hispanic Institute de Nueva York y al Instituto de Filología de Buenos Aires la que, en su número 3-4, edita una serie de obras inéditas de Federico García Lorca, entre ellas y tal y como anunciaba: “La obra *Diván del Tamarit* que publicamos a continuación íntegra”<sup>46</sup>.

Pero en el aviso mismo de esta publicación encontramos ya problemas. Daniel Devoto nos hace ver cómo esa primera edición no era tan “íntegra” como se señalaba con este reclamo, pues en ella no está incorporada “la Gacela del mercado matutino”: “Falta, sin embargo, el último poema de la primera parte” <sup>47</sup>del libro, dice Devoto. Aunque no nos especifica de dónde toma la referencia de que era ésta la ubicación exacta que debía tener el poema.

El *Diván* estuvo tan cerca de editarse en vida del autor que hasta llegaron a realizarse las galeradas. Dice Mario Hernández:

De las pruebas de imprenta de todo el libro, que sin duda tuvieron que existir, no se tiene noticia, ya que debieron perderse en el taller donde se efectuaba la edición. No obstante, en el archivo de la familia García Lorca sí se han conservado,

---

<sup>45</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. A. Anderson, ob. cit., p.92.

<sup>46</sup> *Revista Hispánica Moderna*, nº 3-4 del año VII, pág. 307 y ss.

<sup>47</sup> Devoto D., *Introducción a Diván del Tamarit*, ob.cit.. p. 31.

además de gran parte de los manuscritos del poeta, el apógrafo del libro, copiado de su puño y letra por García Gómez<sup>48</sup>, más las capillas parciales de la impresión. Estas corresponden a pliego y medio, páginas 17-40, la primera hoja sin numerar y destinada a servir de portadilla de las “Gacelas”, título que figura en la página 17.<sup>49</sup>

Es posible, como apunta Mario Hernández, que existieran las galeradas completas del libro y que por diversas circunstancias desaparecieran, pero es posible también que en esos arranques y pausas que la edición sufrió, se realizaran las galeradas de la primera parte del libro, en uno de los propósitos de edición y quedara sin concluir la segunda parte, en una de las interrupciones de la edición.

Sabemos que en vida del autor, la “Gacela del mercado matutino” apareció publicada en *Almanaque Literario* en Madrid en enero de 1935. Un mes después aparecerá en el *Heraldo de Madrid*. El 20 de junio de ese mismo año, se publicará en un suplemento que, con motivo de las fiestas del *Corpus Christi* de Granada, edita el *Defensor de Granada*. Después de la muerte del poeta, la gacela aparecerá en las *Obras Completas* que de García Lorca se publican en 1938 en Buenos Aires<sup>50</sup>. La descubrimos en La Habana en *Federico García Lorca, Poemas Escogidos* en 1939 y en Londres en ese mismo año: *Federico García Lorca. Poems* 51. Pero inexplicablemente, no la encontramos en ediciones posteriores a la primera de 1940. La “Gacela del mercado matutino” se introduce siempre en selecciones junto a otros poemas pertenecientes a diferentes libros del autor, pero como señala Daniel Devoto “falta, inexplicablemente, en la primera edición que se dice completa”<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> Hemos demostrado sobradamente que fue la mano de Antonio Gallego Burín la que realizó la copia.

<sup>49</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...*, ed. Mario Hernández, ob. cit., p. 156.

<sup>50</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*. Guillermo de Torre (ed.), Losada, Buenos Aires. vol. VI, 1938, pp. 171/172.

<sup>51</sup> La referencia a los distintos lugares en los que apareció publicada la “Gacela del mercado matutino” está recogido en los principales estudios editados sobre el *Diván del Tamarit*. En la edición de Anderson, en las págs. 59 y 92. En la edición de Mario Hernández, en la página 173. En *Introducción a Diván del Tamarit* de Daniel Devoto, en la página 102.

<sup>52</sup> Devoto, D., *Introducción al Diván del Tamarit*, ob. cit., pág 102.

Mario Hernández recoge la “Gacela del mercado matutino” en un apéndice al *Diván del Tamarit* junto al poema “Dos Normas”. Hernández justifica en las “Notas al Texto y Cronología”, un apéndice final de su edición de *Diván del Tamarit*, la posición que este poema ocupa diciendo que:

La “Gacela del mercado matutino”, integrada en las ediciones habituales del libro como cierre de la serie de gacelas (subsannando un supuesto error por omisión de la *Revista Hispánica Moderna*), ha de ser editada como apéndice al *Diván*, no como parte suya. Todo lo indicado justifica la fidelidad de la edición de la *Revista Hispánica Moderna*, que es la que he seguido en este volumen.<sup>53</sup>

En la edición de Andrew Anderson se introduce la gacela, del mismo modo que hace Mario Hernández, como un apéndice final y no la contabiliza, sentenciando también que: “*Diván del Tamarit* es una colección de veinte poemas -once “Gacelas”, nueve “Casidas”<sup>54</sup>. Para Anderson la ausencia de este poema de la sección de las gacelas esta justificada puesto que:

La “G.m.m.” [sic] no apareció por razones obvias, en la edición príncipe póstuma, aunque se incluyó, equivocadamente, en la mayoría de las ediciones subsiguientes.<sup>55</sup>

Anderson utiliza el adverbio “equivocadamente”, enfatizándolo al situarlo en la redacción entre comas, al referirse al hecho de que otras ediciones incluyan estos versos en la sección de las gacelas y la contabilicen como una más. Podríamos preguntarnos ¿por qué “equivocadamente” si el autor la concibió como una gacela? Lo más lógico es entonces que perteneciera a la sección de gacelas. Los razonamientos de Anderson a este respecto son, como poco, discutibles. Argumenta Anderson:

Queda claro que, dada su conexión con la colección por el título, pero en vistas de su condición de “poema suelto”, se debe relegar el poema a un apéndice.<sup>56</sup>

---

53 García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. Mario Hernández, ob. cit., pág. 156.

54 García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. A.Anderson, ob.cit., pág.53.

55 *Ibidem*, Andrew Anderson, p. 93

56 *ibíd.* ed. Anderson, pp. 93/94.



El hecho de que un poema, que sufrió diferentes avatares, que pasó por diversas manos, quede suelto del conjunto del libro, no es de extrañar. No puede ser éste un motivo que pese más que la propia concepción del poema como “gacela”.

Andrew Anderson no nos especifica cuales son esas “razones obvias” por las que la “Gacela del mercado matutino” no apareció en la primera edición. Los sucesos que provocaron la exclusión del poema de aquella primera edición pudieron ser múltiples y de diferente naturaleza. Pudo deberse incluso a que Francisco García Lorca no dispusiera de él en el momento en el que surge la posibilidad de su publicación en Nueva York.

Pero tanto Andrew Anderson como Mario Hernández, como el propio hermano del poeta, Francisco García Lorca en aquella primera edición de 1940 de la *Revista Hispánica*, no incluyeron la “Gacela del mercado matutino” junto al resto de las gacelas, porque Federico García Lorca no lo hizo en el libro manuscrito que facilitó a Emilio García Gómez y a Antonio Gallego Burín para ser editado por la Universidad de Granada. Según Eduardo Blanco Amor, es en septiembre de 1935 cuando Federico García Lorca entrega a Gallego Burín los manuscritos de los poemas del *Diván* para su edición:

En septiembre de ese año [se refiere a 1935] tenía yo proyectado un rápido viaje a Granada y Federico quería llevarle los originales del libro a su amigo Antonio Gallego Burín [...] Cuando le anuncié mi viaje a Federico me dijo que tenía que llevarle a Gallego Burín El[sic]*Diván* que iba a ser editado por la Universidad de Granada<sup>57</sup>.

Pero, por un lado, parece un poco tardía esta fecha, después de todo lo analizado con referencia a la edición del libro, después de saber que a principios de 1935, Gallego Burín le escribe a Lorca disculpándose por la tardanza de la edición. Por otro, reforzaría la hipótesis de que Antonio Gallego Burín realizó la copia manuscrita después del último poema publicado, después de febrero de 1936.

En ese mismo año, 1935, aparece la “Gacela del mercado matutino” publicada en el *Almanaque Literario*. Es posible, por tanto, que cuando García Lorca entregara

---

57 García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. Andrew Anderson, ob. cit., p. 99.

aquellos poemas para la edición del libro, no dispusiera del manuscrito. Si entregó el manuscrito a *Héroe* o a el *Almanaque Literario* para su publicación por esas fechas, no es raro que el poeta no dispusiera de él cuando da el resto de poemas a García Gómez y Gallego Burín. Cualquier error de tipo azaroso pudo extraviar el manuscrito de la “Gacela del mercado matutino”. Andrew Anderson se hace eco de las palabras de Eduardo Blanco Amor, cuando éste narra el momento en el que se quedó con poemas del *Diván* para la elaboración de un *Almanaque Literario*:

En 1934, estando en Granada, Federico me dio, en sus cuartillas originales, cuatro Gacelas y dos Casidas de las que iban a integrar el nuevo libro *El Diván* [sic] *de Tamarit* [...] Le devolví los textos mecanografiados, menos cuatro poemas que destinaba a un *Almanaque Literario*.<sup>58</sup>

Pero está claro que, por aquellas fechas, Federico García Lorca sí que cuenta con la “Gacela del mercado matutino” como lo hace con otras de las gacelas que luego compondrían el libro. Además de la edición del poema en diferentes publicaciones, en un periodo muy corto de tiempo, (ya indicábamos anteriormente que aparece en enero en el *Almanaque literario*; febrero en el *Heraldo* de Madrid y junio en *El Defensor de Granada*), es uno de los poemas que, como acabamos de mencionar, García Lorca entrega en 1935<sup>59</sup> a Eduardo Blanco-Amor, según el testimonio del propio Eduardo, para que éste los pase a limpio para su publicación en el *Almanaque Literario*. Junto a la “Gacela del mercado matutino”, García Lorca entregó a Blanco-Amor, la “Casida de la muerte clara” (que resultaría ser finalmente como la Gacela X “De la huida”), la “Gacela del amor con cien años” y la “Casida de la mujer tendida boca arriba” (finalmente, Casida IV “De la mujer tendida”).

---

58 *Ibíd.*, ed. Andrew Anderson, ob.,cit., p. 98.

59 Andrew Anderson discrepa de esta fecha diciendo que Eduardo Blanco-Amor está errado y se refiere a 1934 (p. 99/100 de la edición del *Diván* citada.). Aunque existen una serie de fotos, actualmente expuestas en el Museo Federico García Lorca “Huerta de San Vicente”, realizadas por Eduardo Blanco Amor a Federico García Lorca y a su familia en la Huerta de San Vicente, datadas en 1935.

Además, en 1937 en el *Homenaje de escritores y artistas a Federico García Lorca* que tuvo lugar en Buenos Aires entre los días 23 y 26 de junio, se recitaron, como así quedó reflejado en el programa, cuatro poemas: “Gacela del herido por el agua” (que quedaría como la “Casida del herido por el agua”), “Casida de la mujer tendida boca arriba” (que ya hemos mencionado antes como la “Casida de la mujer tendida”), la “Casida de la muerte clara” (“Gacela de la huida”) y como no, la “Gacela del mercado matutino”. Son prácticamente los mismos poemas que dos años antes había entregado a Blanco Amor para que realizara una copia a limpio. Probablemente porque se trataba de los poemas que Federico García Lorca publicaba y recitaba con más frecuencia. Si Federico García Lorca está contando con la “Gacela del mercado matutino” en las publicaciones que le piden, si la incluye en las lecturas que da junto a otras gacelas ¿por qué es “equivocado”, incluirlas como otra gacela en el *Diván*? Es más, si analizamos las impresiones sueltas del resto de gacelas y casidas que componen el *Diván* en diferentes medios, veremos que la “Gacela del mercado matutino” es la que, en vida del autor, se publicó en más ocasiones. Así vemos que:

\*La “Gacela del amor imprevisto”: Inédito.

\*La “Gacela de la terrible presencia”, como vimos, se editará en una única ocasión en octubre de 1935 en *Quaderns de poesia* en Barcelona.

\*La “Gacela del amor desesperado”, jamás se publicará en vida del autor, igual que la “Gacela del amor que no se deja ver” o la “Gacela del niño muerto”.

\*La “Gacela de la raíz amarga” se publicará una vez, como mencionamos anteriormente al referirnos a las marcas del apógrafo, en la revista *Héroe* N° 6 en 193260 .

\*La “Gacela del recuerdo de amor”, no se publicaría.

---

60Andrew Anderson data en su edición del *Diván* (p. 57), la publicación de este poema en *Héroe* en 1933. Daniel Devoto en su *Introducción al Diván del Tamarit*, (ob. cit., p. 29) lo hace en 1932. Mario Hernández en su edición también la fecha en el 32 (p. 160).

\*La “Gacela de la muerte oscura”, también referida con anterioridad, aparecerá una única vez, en 1936 en *Floresta de prosa y verso* la revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.

\*La “Gacela del amor maravilloso”, no se publicará hasta después de la muerte del poeta.

\*La “Gacela de la huida”, dijimos que aparecerá una vez publicada en el *Almanaque Literario* en 1935. Igual que la “Gacela del amor con cien años” que aparece publicada junto a la “Gacela de la huida”.

De la serie de las casidas, tres nunca serán impresas hasta la primera edición de 1940: la “Casida del herido por el agua”, la “Casida de la mano imposible” y la “Casida de la muchacha dorada”. El resto, como comentábamos, lo harán en una única ocasión:

\*La “Casida del llanto” en la *Antología* que preparó Gerardo Diego en 1934.

\*La “Casida de los ramos” la encontramos en *Ciudad*, diciembre de 1934.

\*La “Casida de la mujer tendida” lo hará en *Almanaque Literario* en 1935.

\*La “Casida de la rosa” aparecerá en *Noreste* en 1935.

Y tan solo dos de la serie de las casidas aparecerán más de una vez:

\*La “Casida del sueño al aire libre” que se publicará en *Héroe* en 1933 y en *La Nación* en el mismo año.

\*Y la “Casida de las palomas oscuras” que, como la “Gacela del mercado matutino”, aparecerá publicada en tres ocasiones diferentes: en *Héroe* en junio de 1932; en *La Nación* en 1933 y por último en *Primeras Canciones* en 1936.

Como vemos, para no merecer incluirse entre las gacelas del *Diván del Tamarit*, la “Gacela del mercado matutino” fue uno de los poemas de la serie más publicados por propia elección del autor. Podríamos argumentar que si Federico García Lorca hubiese querido, hubiera señalado el impreso y el lugar donde colocarlo, como hizo con ciertos poemas de Poeta en Nueva York. Pero quizás el distanciamiento con Gallego Burín y la

consecuente desilusión y por supuesto, la seguridad que el poeta tuvo en un momento dado, de que el libro no se iba imprimir en Granada, hizo que no se molestara en recuperar e incluir el manuscrito.

Dice Anderson para justificar la decisión tomada a la hora de elaborar su edición que:

Queda claro que, dada su conexión con la colección por el título, pero en vista de su condición de “poema suelto”, se debe relegar el poema como un apéndice 61.

Un argumento perfectamente sensato desde el punto de vista filológico. Pero parece como si “la condición de poema suelto” fuese una característica inmanente del poema y no algo impuesto mucho tiempo después. ¿Cual sería entonces el propósito de Federico García Lorca al denominar como “gacela” a un poema que no iba a considerarse como tal, en el mismo año en el que está elaborando un libro que será una sucesión de gacelas y de casidas? Llamar “gacela” al poema porque sí, sin ningún motivo, parece algo descabellado. Y desde luego, Federico García Lorca no se caracteriza por ser un poeta arbitrario.

Su “condición de poema suelto” como dice Anderson, probablemente se deba, como decíamos, a coyunturas azarosas por lo que “relegar el poema como un apéndice”, no parece lo más acertado. Y si analizamos la “Gacela del mercado matutino” con respecto al resto de las gacelas, comprobaremos cómo el poema no sólo no desentona junto al resto de las gacelas, sino que se adecua perfectamente complementando y enriqueciendo la primera parte del poemario.

Daniel Devoto, al hacer el análisis de la gacela, introduce una nueva razón por la que, según él, García Lorca lo desecharía: una temática cuyas imágenes resultarían de un erotismo demasiado evidente. El crítico cimienta su argumentación a partir de dos de los versos del poema de Federico García Lorca que Luis Cernuda escoge en su artículo

---

61 Ob. cit., pág 93/94

“Federico García Lorca (1898-1936)”, (“¿Qué alfiler de cactus breve/ asesina tu cristal?”) y más concretamente, Devoto se fija en una nota a pie que el poeta y compañero de generación de Lorca, escribe a modo de pensamiento, una reflexión que se aparta del discurso que expone sobre el poema.:

[...] Cernuda agrega en nota: “A veces se me ha ocurrido dar a dichos versos una significación obscena, que no resultaría rara en Lorca, aunque luego la he desechado”. Cobb recoge con delicadeza -dice Devoto- el desecho de Cernuda y certifica que “the images such as *needle of cactus short* become obscene to the normal person”, y da también sentido irónico a la palabra “mercado”, que indicaría [...] “the poet’s betrayal by lover, now singing an alien tune”.<sup>62</sup>

Aunque, lo que Luis Cernuda destaca en su artículo, al analizar este poema, es su marcado hermetismo. Escribe Cernuda:

Porque frente a la creencia de que Lorca es un poeta “popular”, me parece que en su obra hay también bastantes motivos para considerarle como poeta hermético. En una estrofa del poema antes citado ocurren estos versos: “¿Qué alfiler...”[...] En diferentes ocasiones he tratado de averiguar el significado de ellos, y he consultado a amigos que pudieran ayudarme en la averiguación, sin resultado satisfactorio. Y ese es sólo un ejemplo entre otros que pudiera citar de oscuridad semejante.<sup>63</sup>

De todos modos, si Federico García Lorca hubiese tenido que eliminar de sus poemarios los versos cuyas imágenes nos evocan formas fálicas o los poemas eróticos, hubiese descartado la mayor parte de su producción y sobre todo no tendría sentido, en este poemario, desechar un poema por lo erótico, pues sabemos que el *Diván* es un gran homenaje al erotismo.

Otro tema que podría suscitar la duda respecto a su eliminación del conjunto del libro, podría ser “lo excesivamente popular” que resultaría, en un momento en el que Lorca está tratando de deshacerse de esa sombra que lo cubre desde la publicación del *Romancero Gitano* y el *Poema del Cante Jondo*. Pues una cosa es encontrar reminiscencias populares en los textos y otra bien distinta es que su esencia sea

---

<sup>62</sup> Ibidem, Daniel Devoto, p. 103.

<sup>63</sup> Cernuda, Luis, *Prosa Completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 450.

puramente floclórica. La “Gacela del mercado matutino” introduce en este sentido, una canción popular granadina que va intercalándose entre los versos de la gacela:

Por el arco de Elvira  
quiero verte pasar,  
para saber tu nombre  
y ponerme a llorar.

Sin embargo, si medimos con el mismo rasero todos los poemas, el poeta debía haber prescindido también de la “Gacela del amor que no se deja ver” pues usa como armazón del poema otra canción popular:

Quiero vivir en *Graná*  
solamente para oír  
la campana de la Vela  
cuando me voy a dormir.

Aunque quizás a Lorca le pareciera excesivo que dos poemas del libro llevaran una canción popular y, de los dos, prefirió quedarse con el segundo y eliminar del poemario la “Gacela del mercado matutino”. Así, además, el libro quedaría más redondo al contener solamente veinte poemas.

Después de todo lo dicho, es lógico pensar que Federico García Lorca compusiera este poema para incluirlo con el resto de las gacelas y diferentes azares la dejó fuera del libro. Si el poeta nunca se hubiese decidido a publicarla, lo más lógico sería no incluirla en el libro, pero viendo cómo es uno de los poemas elegidos más veces por el propio García Lorca para su publicación y para su lectura, queremos pensar que fueron causas azarosas las que lo suprimieron de aquella edición granadina del libro. Por esto, en las ediciones nuevas debería incorporarse al resto de las gacelas.

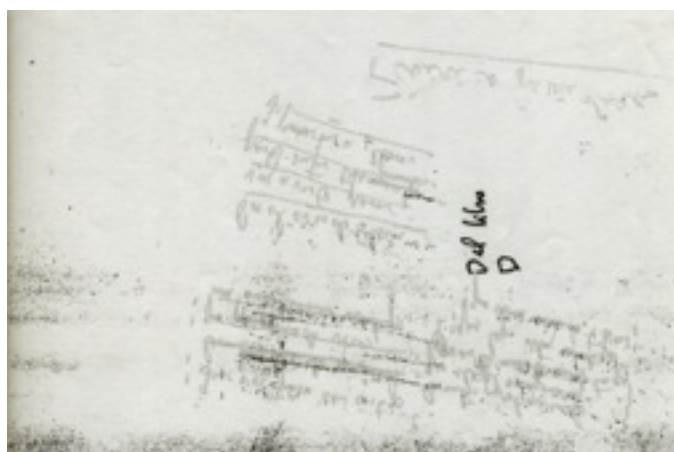
La ubicación más lógica en la que debe situarse la “Gacela del mercado matutino”, es dentro de la primera parte del libro. Ese es el lugar en el que acertadamente la sitúa Daniel Devoto en su *Introducción a Diván del Tamarit* o donde se ha colocado en la edición del *Diván del Tamarit* publicada en la colección “Huerta de San Vicente” que se

editó en Granada por Comares en 1997. Aunque curiosamente en una nota editorial añadida tras el índice de los poemas de esta edición podemos leer:

Reproducimos aquí la primera edición de este poemario que vio la luz en Nueva York en 1940 en la *Revista Hispánica Moderna* con un prólogo debido, muy probablemente a la mano de Francisco García Lorca, hermano del poeta.<sup>64</sup>

Sin embargo, sabemos que en aquella primera edición no aparecía la polémica “Gacela del mercado matutino”.

Hablaremos más extensamente sobre todas estas cuestiones acerca de la “Gacela del Mercado Matutino” en el apartado “Diferentes Ediciones” de este trabajo. Pero quisiera hacer notar un elemento más en la argumentación que venimos dando acerca de la conveniencia de contar o no con esta gacela como parte del *Diván*: Existe un tercer argumento que viene a reforzar la necesidad de incluir la “Gacela del mercado matutino” junto al resto de las gacelas. En el reverso del papel del manuscrito del poema, conservado en los archivos de la Fundación Federico García Lorca, con tinta china y de puño y letra del autor, puede leerse: “**Del libro D**”. Entre todos los proyectos a los que el autor se refirió en diversas entrevistas, no conocemos otra posibilidad de que esa “D” no esté referida a *Diván*. De las doce gacelas que el poeta granadino compuso, resulta paradójico que sea la única que no se incluyó en el libro, la que lleve marcado, en el revés, el destino del poema en el *Diván del Tamarit*..



---

64 García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit*, Granada, Colección “Huerta de San Vicente” ed. Comares, 1997, pág. 58.



Con el poema “Dos Normas” ocurre también algo extraño, aunque no levanta tanta polémica como lo hace la “Gacela del mercado matutino”, probablemente porque éste no lleva en el título la denominación de “gacela” o “casida” y porque se trata de un poema de concepción y temática totalmente diferente al resto del libro. Por lo que el planteamiento hacia este poema sería el opuesto al de la “Gacela del mercado matutino”. Deberíamos preguntarnos por qué se incluye en las ediciones del *Diván del Tamarit*.

Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez, como hemos visto antes en la reproducción de la copia del poema, se sorprenden al encontrarse las dos décimas del poema “Dos Normas” entre los manuscritos de gacelas y casidas y a la pregunta “¿se publica o no?”<sup>65</sup> que le hace García Gómez a Lorca en forma de nota editorial, Lorca debió contestar: no. Pues no aparece incluido en el índice de la copia apógrafa. Ante lo que Andrew Anderson se plantea:

Sólo podemos preguntarnos si Lorca pensó alguna vez en publicarlas dentro o como apéndice del *Diván*, si sencillamente se confundieron con otros autógrafos, o si quería una copia en limpio para otros propósitos.<sup>66</sup>

Lo que resulta curioso de las declaraciones de Anderson es que, en el caso de “Dos Normas”, pueda confundirse el manuscrito con otros y, sin embargo, resulte imposible que pueda ocurrir lo mismo con la “Gacela del mercado matutino”. Finalmente, Andrew Anderson no reproduce el poema en su edición de Espasa Calpe, suponemos que guiado por el índice que elaboran Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez.

De las ediciones que hemos barajado para este trabajo, el único que incluye el poema “Dos Normas” en el apéndice final y junto a la “Gacela del mercado matutino”, es

---

65 Anderson, Andrew, ob., cit., pág 94.

66 *Ibidem*, Andrew Anderson, p. 94

Mario Hernández<sup>67</sup>. Pero es evidente que se trata de un poema ajeno al *Diván*. Mario Hernández a la hora de justificar su inclusión en el apéndice de la edición, escribe:

Desconocedores del libro en el que García Lorca habría incluido “Dos Normas”, he decidido situarlas como apéndice al *Diván*, ya que es la única serie a la que inicialmente estuvieron adscritas.<sup>68</sup>

Suponemos que el hecho de que el *Diván del Tamarit* tuviese un periodo de elaboración tan largo, desde la composición de aquella “Kasida I del Tamarit”<sup>69</sup> hasta la entrega del manuscrito del poemario definitivo para ser publicado en 1935, favoreció el que surgieran todo tipo de confusiones. Ya que Federico García Lorca va escribiendo las diferentes gacelas y casidas a la vez que elabora otros poemarios. Están apareciendo publicadas gacelas y casidas en diferentes revistas mientras que él, en entrevistas y declaraciones habla de tal o cual libro en preparación. Es fácil por tanto, que la crítica yerre y que atribuya de pronto la pertenencia de una gacela o una casida a otro libro diferente del *Diván*. O como en el caso del poema “Dos Normas”, que éste se hubiese adjuntado de manera errónea con los manuscritos del *Diván*. El *Diván* como bien señalaba Daniel Devoto es una serie que crece mediante un complejo proceso de proyectos que cambian y se superponen, lo que facilita el error.

Mario Hernández, fijando la cronología, viene a decir que todos aquellos poemas que hoy conocemos como integradores del *Diván del Tamarit* y que aparecieron antes de 1934, pudieron ser parte entonces de otros proyectos:

Con anterioridad (se refiere Mario Hernández a antes de 1934, fecha en la que él fija el *Diván del Tamarit* en Federico García Lorca), sin embargo, tenemos noticia, después de *Poeta en Nueva York*, de un nuevo proyecto de libro iniciado en el verano de

---

<sup>67</sup> También se recoge en la edición citada anteriormente de la colección “Huerta de San Vicente”, no como apéndice aparte, sino como el último poema del libro, después de la última casida, suponemos que siguiendo el ejemplo de la primera edición de 1940 donde se recogía el poema dentro del apartado “Poesía inéditas”.

<sup>68</sup> Hernández, Mario. ob. cit., pág.173.

<sup>69</sup>

La “Kasida I del Tamarit” fue reproducida en una edición facsímil en la “Antología breve” de ABC. Homenaje a Federico García Lorca el 6-XI-1966.

1931: *Poemas para los muertos*. De 1932 es la primera mención conocida de un nuevo libro: *Tierra y Luna*.<sup>70</sup>

Esta teoría de que el proyecto originario del *Diván* se llamara *Tierra y Luna*, ha sido defendida por la crítica en distintas ocasiones. El propio Luis Cernuda, en el artículo antes mencionado, señala:

Quedando inéditas dos colecciones anteriores: *Poeta en Nueva York* y el *Diván del Tamarit*, que primeramente pensó titular “Tierra y Luna”[...].<sup>71</sup>

Separar el libro en dos secciones bien diferenciadas y totalmente independientes entre sí (una de gacelas, otra de casidas), pudo hacer que Cernuda confundiera e identificara el poemario con *Tierra y Luna*. No es tan descabellado si lo vemos desde la perspectiva: una mitad la Tierra, la otra la Luna. Uno de los rasgos en los que Cernuda hace más hincapié al definir el *Diván* es precisamente esa separación: “El libro lo componen, mitad y mitad, poemas breves...”<sup>72</sup>.

Pero *Tierra y Luna* en 1933 era un libro en preparación, independiente del *Diván* y que contendría los poemas: “Tierra y Luna”, “Pequeño poema infinito”, “Canción de la muerte” y “Omega. Poema para muertos”. El 15 de marzo de 1935, Federico García Lorca publica el poema “Tierra y Luna” en Madrid en *Tiempo Presente* y en enero de 1936 en una entrevista a Antonio Otero Seco, se refiere a *Tierra y Luna* como libro diferente del *Diván del Tamarit*:

“-¿Cuántos libros más tienes terminados?  
- De poesía, cinco. Los libros de poesía se van haciendo siempre lentamente. [...] Los títulos de esos cinco libros son: *Tierra y Luna*, *Diván del Tamarit*, *Odas*, *Poemas en prosa y Suite*.”<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Ibídem, Mario Hernández, p. 157

<sup>71</sup> Cernuda, Luis, *Prosa Completa*, ob. cit. p.445

<sup>72</sup> Cernuda, Luis, ob. cit., p.449.

<sup>73</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. III, ob. cit., p. 626.

Cuando Otero pregunta cuántos libros más, es porque antes de llegar hasta ese punto de la entrevista, Federico había hablado de otro:

*Poeta en Nueva York*. Está terminado desde hace mucho tiempo. Tendrá trescientas páginas, o algo más. Será un tomo con el que se podrá matar a una persona tirándoselo a la cabeza<sup>74</sup>.

De estas palabras deducimos que en 1936 Federico García Lorca tenía seis libros de poemas terminados e inéditos. Y Lorca irá mezclando poemas de distintos libros en diferentes lecturas, publicando en diferentes lugares y trabajando los seis libros prácticamente al unísono:

Además, yo escribo no cuando quiero, sino cuando debo escribir. A veces, en los momentos más insospechados. Mientras se estrenaba *Doña Rosita o El lenguaje de las flores*, yo estaba tranquilamente en mi cuarto del hotel terminando un libro de sonetos<sup>75</sup>.

Las coincidencias cronológicas en la elaboración de poemas que luego pertenecerán a diferentes libros, la aparición de éstos en distintas publicaciones con fechas similares o las menciones que de los poemas haría mezclándolos e incluyendo unos en un libro, otros en otro..., es normal que terminen conduciéndonos a errores si tenemos en cuenta que, prácticamente la totalidad de los versos que componen sus últimos libros fueron compuestos en el mismo periodo de tiempo.

Por todo lo dicho, la configuración final del poemario, debía de constar de doce gacelas y nueve casidas, incluyendo la “Gacela del mercado matutino” y excluyendo el poema “Dos Normas”, tal y como señalaba Ian Gibson, pero fijánonos en el índice de la copia apógrafa el libro constaría de once gacelas y nueve casidas, eliminando el poema “Dos Normas” e ignorando la “Gacela del mercado matutino”.

---

<sup>74</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. III, ob. cit., p. 626.

<sup>75</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. III, ob. cit., p. 626.

## II.4.

### **CRONOLOGÍA Y DISPOSICIÓN DE LOS POEMAS**

No sabemos si la copia fue consensuada entre todos, incluido el propio Federico. Ya nos hemos referido a la intervención que hace el autor en los títulos de algunos poemas<sup>76</sup> y en los poemas mismos. Pero nada hemos dicho del por qué del orden definitivo del poemario.

En un primer momento podríamos pensar que los poemas del índice se ordenan siguiendo un criterio cronológico, por orden de composición. Lo que resultaría muy sencillo. Pero sabemos que en Federico García Lorca no hay nada sencillo. Así pues, de los veinte poemas del índice<sup>77</sup>, tan sólo cinco de ellos están fechados en los manuscritos por la mano del poeta. Estos poemas son: la “Casida de la Huída” titulado finalmente “Gacela VIII, de la muerte oscura”; “Casida del Llanto” que terminaría siendo “Casida II, del llanto” y la “Casida de la muerte clara” cuyo título definitivo sería el de “Gacela X, de la Huída”, datados el 5 de Abril a bordo del Conte Biancamano. Sin año. Sabemos que el Conte Biancamano fue el barco que trajo a Federico García Lorca de vuelta a España después de su viaje triunfal por Buenos Aires, Uruguay y Brasil. Con lo que la data de estos poemas es clara: 1934<sup>78</sup>. Lorca embarcó el 27 de marzo de 1934 y la travesía duró hasta el 11 de abril de este mismo año. Hasta aquí, todo claro. El problema surge cuando encontramos en la “Casida VI, de la mano imposible” de puño y letra del autor y a tinta

---

<sup>76</sup> Andrew Anderson considera la intervención del autor en la copia como una intervención tardía, basándose una vez más en el tipo de papel en el que se realizan las correcciones. “Todas las enmiendas introducidas por Lorca se encuentran en las ocho hojas de E.G.España, lo que sugeriría que su intervención fue más bien tardía que temprana”(A.Anderson, 102). Aunque lo normal es que el autor esperara a estar terminada la copia manuscrita para hacer las correcciones finales antes de aprobar el libro definitivo para su impresión.

<sup>77</sup> Nos reservamos el caso de la “Gacela del mercado matutino” por no estar incluida en la copia manuscrita.

<sup>78</sup> Andrew Anderson introduce entre estos poemas fechados por el autor el 4/5 de abril de 1934 la “Casida primera del herido por el agua”, sin embargo el manuscrito que existe en la Fundación Federico García Lorca, a parte de carecer de título, carece también de fecha a pie de página. No sabemos cuales son los motivos por los que Anderson considera que, también este poema, pertenece a la serie de poemas escritos o ultimados en el Conte Biancamano.

china: “*Del libro inédito Diwan del Tamarit. 4 Abril-1935. A bordo del Conte Biancamano*”.

¡1935!. Un año después de la travesía. José Mora Guarnido en *Federico García Lorca y su mundo* escribe:

El poeta unas veces lo hacía (se refiere Guarnido a fechar los poemas), otras no, y lo más grave es que posteriormente, se le olvidaba si lo había hecho y volvía a fechar en forma caprichosa e incierta. Esta seguridad se reproduce continuamente tanto en lo referente a la cronología como al lugar.<sup>79</sup>

Mario Hernández por su parte, justifica este error aduciendo que el año es aquel en el que Lorca corrige los poemas y decide introducirlos en el *Diván del Tamarit*:

El error del poeta, en principio incomprensible, es de fácil explicación. Escrito el autógrafo a lápiz, como otros muchos del poeta, éste añadió a su fin con el mismo tipo de escritura: “4 de abril. En el Conte Biancamano”. Al decidir integrar el poema en el *Diván*, debió revisar el borrador con miras a su copia en limpio, añadió el título y escribió, tachada la fecha incompleta inicial [...] La escritura con tinta denota segunda revisión, acaso 1935. De ahí el lapsus de García Lorca, que equivocadamente indica el año en que estaba al anotar su poema.<sup>80</sup>

Lo que nos indicaría que en 1935, Federico García Lorca está revisando y computando los poemas que conformarán el libro *Diván del Tamarit*. Un dato más que nos sitúa la copia apógrafa, como poco, a mitad de 1935.

Otro de los poemas fechados por el propio poeta es el poema “Jazmín, Toro y niña” que finalmente Federico titularía con el nombre de “Casida V del sueño al aire libre”, fechado en “La Huerta de San Vicente” en agosto de 1931.

Estos son en definitiva los últimos poemas del libro que el autor compuso. Con el resto del poemario debemos ceñirnos al momento de aparición de los mismos, ya sea vía publicación, referencia en carta o recitación pública, para concluir que en ese año el poema ya estaba escrito, aunque nunca sabremos a ciencia cierta si Federico García Lorca lo había compuesto mucho antes y estuvo en un cajón hasta que decide sacarlo a la luz.

---

<sup>79</sup> Mora Guarnido, José, *Federico y su mundo*, Buenos Aires, Losada, 1958, p.178.

<sup>80</sup> García Lorca, F., *Diván...* ed. Mario Hernández, ob. cit. p. 192.

Andrew Anderson parece tener claro que los poemas que, por ejemplo, aparecen publicados en 1932, fueron compuestos en 1931 o los que se publicaron en 1935, en 1934, un año antes. Algunos, incluso los data el mismo año de su aparición en prensa como es el caso de la “Casida de los ramos”<sup>81</sup>. Pero no nos aclara por qué. Si conocemos mínimamente al autor granadino sabemos que un poema podía estar escrito diez o quince años antes de tener referencia pública de él y que Lorca no lo consideraba terminado ni siquiera en el momento de entregarlo para su publicación. Escribe Federico García Lorca a Jorge Guillén:

A mi no me interesa *ver muertos* definitivamente mis poemas... quiero decir publicados.<sup>82</sup>

Es muy extraño que terminara un poema y lo diera inmediatamente para publicar sin antes haberlo leído o consensuado con amigos. En un cuadro que Andrew Anderson introduce como anexo a su edición, precisa la datación de los poemas, con fechas tanto de la “Primera redacción conocida”, como de “Publicaciones” (en vida o póstumamente). Observamos que los años referentes a esa “Primera redacción conocida” están, en su práctica totalidad, encerrados entre el signo de interrogación. Seguida del título del poema, introduce entre interrogación la fecha (“¿1934?”) de los poemas: “Gacela primera del amor imprevisto”, “Gacela II de la terrible presencia”, “Gacela III del amor desesperado”, “Gacela IV del amor que no se deja ver”, “Gacela V del niño muerto”, “Gacela VII del recuerdo de amor”, “Gacela IX del amor maravilloso”, “Gacela XI del amor con cien años”, “Casida II de los ramos”, “Casida IV de la mujer tendida”, “Casida VII de la rosa” y la “Casida VIII de la muchacha dorada”<sup>83</sup>. En esta tabla se exceptúan los poemas: “Gacela VI de la raíz amarga”, cuya fecha de composición probable, según

---

<sup>81</sup> Apareció publicada en *Ciudad* en diciembre de 1934.

<sup>82</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas*, Galaxia-Gutenberg, ob. cit. vol. III, p. 941.

<sup>83</sup> Andrew Anderson coloca en el mismo año “¿1934?” la “Gacela del mercado matutino”.

Andrew Anderson, es de “¿agosto 1931?”<sup>84</sup>, y la “Casida IX de las palomas oscuras” con la misma fecha probable de composición “¿agosto 1931?”<sup>85</sup>.

Si nos dejamos llevar por el cuadro de Andrew Anderson<sup>86</sup> concluiríamos que los dos primeros poemas que el autor granadino escribe del *Diván* son la “Gacela VI de de la raíz amarga” y la “Casida IX de las palomas oscuras”, ambas escritas “probablemente” hasta en el mismo mes: agosto de 1931. El resto de las gacelas y las casidas fueron compuestas en 1934. Deteniéndonos en la trayectoria vital de Federico García Lorca y sobre todo en su *modus vivendi*, nos parece muy extraño que en el mismo año, 1934, compusiera dieciocho de los veinte poemas del *Diván*, es decir, la práctica totalidad del libro. Además ese mismo año termina *Yerma* que se estrenará el 29 de diciembre, con todo lo que de preparativos y nervios conllevaba un estreno semejante. Viaja con *La Barraca* a Santander y Palencia llevando *El Burlador de Sevilla*. Escribe el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*<sup>87</sup>, cuya lectura tiene lugar a principios de noviembre en Madrid en la casa de Carlos Morla Lynch. Además de viajar dos veces a Granada, la primera en Julio, donde se supone que termina el *Diván* y *Yerma*; la segunda en septiembre donde se producirá el famoso encuentro con Emilio García Gómez del que nacerá el proyecto de la edición del *Diván*. Además concede entrevistas<sup>88</sup>, acude a homenajes<sup>89</sup> y frecuenta las tertulias de la Ballena Alegre, la de la cervecería de Correos en la calle Alcalá, las terrazas del Chiki-Kutz o del Café Gijón. A finales de ese mismo año se reencuentra con

---

<sup>84</sup> el poema aparece publicado en la revista *Héroe* en 1933.

<sup>85</sup> El poema “Dos Normas” Andrew Anderson lo data: “¿marzo 1928?”. El poema se publicó en *Parábola* en 1928.

<sup>86</sup> García Lorca, Federico, *Diván...*, ed. Andrew Anderson, ob. cit., p. s/p [situado entre pp 101 y 102]

<sup>87</sup> El torero había muerto el 11 de agosto de 1934 y ese mismo verano en la Huerta de San Vicente, el poeta compone la elegía.

<sup>88</sup> De diciembre de este año es la entrevista que le hace Alardo Prats para *El Sol* de Madrid.

<sup>89</sup> Fue homenajeado por los miembros de La Barraca con un banquete ofrecido en el restaurante Bombilla de Madrid en abril, recién llegado de Buenos Aires. También acudiría al homenaje que le organizó la Federación Universitaria Española en el hotel Florida donde se representa el *Retablillo de don Cristobal* en función de títeres.



Pablo Neruda. Sin tener en cuenta que este 1934 se inicia para Federico García Lorca en abril, cuando regresa de Buenos Aires. Los tres meses anteriores, enero, febrero y hasta finales de marzo, los vivirá entre Buenos Aires y Montevideo. En enero se estrena en el teatro Avenida de la capital argentina, *Mariana Pineda* por la compañía de Lola Membrives, desde finales de enero y febrero viajará a Montevideo. En marzo se estrenará en el teatro de la Comedia de Buenos Aires su adaptación de *La niña boba* [*La dama boba*] de Lope de Vega con Eva Franco como primera actriz. En el vestíbulo del teatro Avenida se representarán los títeres del *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*. Y justo antes de abandonar Buenos Aires, se despedirá de los bonaerenses con la famosa intervención ante los micrófonos de Radio Stentor. Además escribe, según Anderson, prácticamente íntegro su último poemario, el más completo, el más complejo. Demasiado para un autor que sabemos lento.

En componer el romance del “Gitanillo apaleado” he tardado mes y medio<sup>90</sup>. Porque yo no soy ni inteligente ni trabajador (¡un flojo!) Entonces... ¡ya veremos!<sup>91</sup>. Tengo inéditos seis libros de versos y todo mi teatro sin publicar. He recibido cartas de todos los editores de España, proponiéndome la publicación de *Yerma* y otras cosas mías; pero soy tan perezoso que lo voy dejando de un día para otro, sin decidirme a abordar la tarea.<sup>92</sup>

No creo que Federico García Lorca compusiera el *Diván* en un sólo año. Desde *Impresiones y Paisajes* (1918) hasta el *Libro de Poemas* (1921) transcurren tres años. Los poemas del *Cante Jondo*, que sabemos fue compuesto para el Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922, no ven la luz hasta 1931. Señala Daniel Devoto cómo Emilio Prados en la postdata de una carta a Jorge Guillén de octubre de 1926, entre admiraciones expresa la victoria ante la resistencia de Lorca a darle poemas :

---

<sup>90</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas*, Galaxia-Gutenberg, ob. cit., vol. III, p.p. 884

<sup>91</sup> *Ibidem*, *Obras Completas*, p. 916.

<sup>92</sup> *Ibidem*, *Obras Completas*, p. 626.

Estas declaraciones las escribe Federico en dos cartas a Jorge Guillén. La primera es una carta del 2 de marzo de 1926 y la segunda está fechada el 9 de septiembre de 1926. La tercera declaración pertenece a “Esos lectores que echan baba”, una entrevista que realiza Antonio Otero Seco a Federico García Lorca en Enero-Febrero de 1936.

“¡Me llevo los libros de Federico!”. Los signos de exclamación delatan una resistencia trabajosamente vencida.

La consecuencia de esta actitud del poeta era, junto a un gran retraso de lo publicado respecto a lo más reciente de su producción, un continuo remanejar de composiciones anteriores: en febrero de 1927, por ejemplo, dice a Jorge Guillén que le envía poemas de 1921:

Querido Jorge: Te mando estas pobres cosas. [...] Son malas cosas. [...] Son cosas del 21. Del 21, cuando yo era niño.<sup>93</sup>

No es lógico, por tanto, que se dedicara con tanto afán a la redacción de poemas del mismo tipo en un único año. Y si damos por válido ese 1934 que Andrew Anderson encierra entre interrogantes como año de composición de la mayor parte de los poemas, no tendría ningún sentido la afirmación que, al respecto de la cronología del poemario, Mario Hernández hace en su edición:

Haciendo una síntesis de los datos y deducciones que luego se pormenorizan, puede decirse que hasta septiembre de 1934 no puede documentarse la existencia de un proyecto llamado *Diván del Tamarit*.<sup>94</sup>

Sin embargo, si hacemos nuestra esta sentencia de Mario Hernández, veríamos que la intención de Lorca era la elaboración de un poemario muy concreto: el formado exclusivamente con gacelas y casidas<sup>95</sup>.

Creo que, a pesar de la disparidad respecto a la cronología de este poemario, a pesar de los críticos, coincidentes en su gran mayoría en que se trata de un libro tardío y escrito en sus últimos años, y en vista de la numerosa bibliografía encontrada en cartas y referencias al tema en alocuciones o entrevistas, sobre la necesidad de hacer un homenaje a la poesía arabigo-andaluza, lo más lógico es pensar, por el contrario, que se trata de un libro que le acompañó durante toda su vida, como bien señalaba su hermano Francisco García Lorca, lo que provoca el que se mezcle con otros proyectos y que se creen confusiones:

---

<sup>93</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...*, ob. cit. p. 34.

<sup>94</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* ed. Mario Hernández, p. 157.

<sup>95</sup> Diecisiete poemas llevaron desde el principio el término Gacela o Casida en el título.

Es posible que *Tierra y Luna* haya sido un título provisorio para el *Diván*, pero es difícil que haya sido el primitivo, cuando la “Kasida I del Tamarit” data de 1927.<sup>96</sup>

Porque en contra de lo que piensa Andrew Anderson, cuando sitúa la fecha de creación de este poema entre los compuestos en ese posible 1934, para Daniel Devoto se trata del primer poema de la serie que compondría el poeta:

En 1927, diciembre. En carta a Joaquín Romero Murube, García Lorca incluye la “Kasida I del Tamarit”, que seguirá a la cabeza del libro definitivo, con el título de “Gacela del amor imprevisto”.<sup>97</sup>

Daniel Devoto se basa en el libro de Antonio Gallego Morell, *García Lorca, cartas, postales, poemas y dibujos*, donde, en el epistolario, Morell reproduce la carta<sup>98</sup> que García Lorca le envía a Romero Murube en 1927. En ella, Antonio Gallego introduce junto al poema que resultaría publicado en la revista *Mediodía*, “Romance con Lagunas”, el poema “Kasida I del Tamarit”. A pie de página especifica en diferentes notas:

1. Carta sin membrete. Sin fecha.

2. La composición corresponde a la titulada “Burla de don Pedro a caballo”, cuando se publica en 1928 en el *Romancero Gitano* y vio la luz bajo este título -“Romance con Lagunas”- en la revista *Mediodía*, Sevilla, 1927, núm. VII, págs. 6-7-.

3. La expresión *de oro* fue cambiada con la repetición del vocablo *lejana* consignado dos versos más arriba. No es variante de Lorca, sino simple errata explicada

---

<sup>96</sup> Devoto, D., *Introducción a Diván...*, ob. cit., p.36.

<sup>97</sup> Íbidem, Devoto, p. 28.

<sup>98</sup> Reproduzco aquí la carta a la que se refiere Mario Hernández datada en Granada el 25 de febrero de 1927, según Christopher Maurer y García Posada en su edición. En diciembre de 1927, para Antonio Gallego Burín.:

Sr. D. Joaquín Romero y Murube: Al mismo tiempo que le envío este poema, le mando mi felicitación por la preciosa revista *Mediodía*.

Perdone usted mi tardanza, pero no sabía qué poema elegir.

¡Le agradezco sus elogios!

¡Todo a la mayor gloria de nuestra Andalucía!

Salude al gran Pedro Salinas y a la redacción.

Usted mande en su afectísimo compañero.

Federico García Lorca

[Dibujo dos limones que alcanza a la firma]\*

Granada.

[En folio a parte el poema “Romance con lagunas” dedicado a Jean Cassou]

\*No hay ninguna mención sobre el dibujo de los dos limones en el libro de Antonio Gallego Morell. Sí en la edición de las *Obras Completas* de Miguel García Posada de Galaxia-Gutenberg.

por el propio Romero Murube en su artículo “Una variante en el Romancero gitano”. *Ínsula*, Madrid 1953, núm. 94, pág. 5.

4. Manuscrito enviado a J. Romero Murube con este título de “Kasida I del Tamarit”, más tarde publicado como “Gacela del amor imprevisto” al frente del *Diván del Tamarit*. El manuscrito ofrece diversas correcciones y el texto ofrecido corresponde a la versión definitiva. Aparecen tachadas las siguientes variantes:

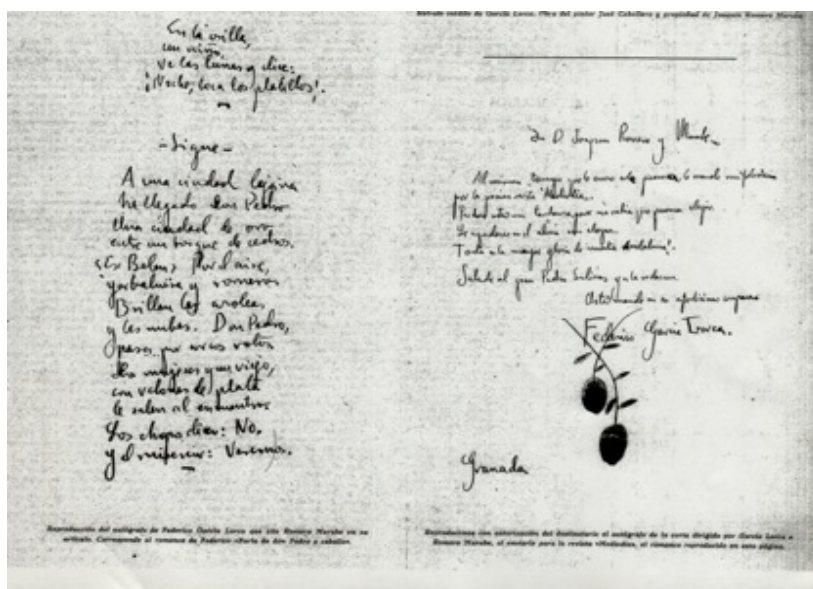
V. 1: Nadie sabía que llevabas

V. 2: una magnolia sobre el vientre

V. 3: en tus... enlunada de tu frente

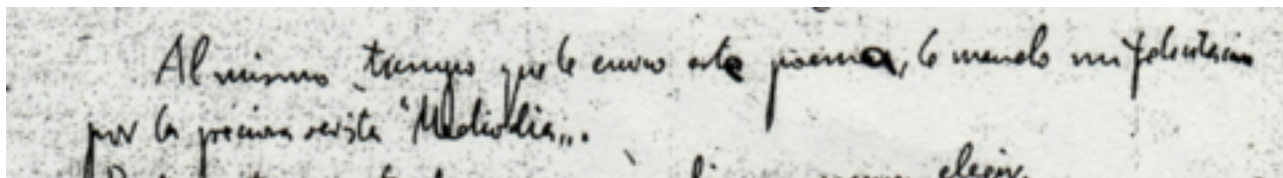
V. 4: Siempre siempre jardín de mi (ilegible).<sup>99</sup>

El propio Joaquín Romero Murube reproduce la carta en un artículo llamado “Una variante en el `Romancero Gitano””, publicado en la revista *Ínsula* en la página 5 del número 94 editado en 1953. En éste artículo Murube reconoce que Lorca envió para la revista *Mediodía* el poema “Burla de don Pedro a caballo” que entonces apareció titulado “Romance con laguna”. Murube habla de un único poema: “García Lorca envió a la revista *Mediodía* el romance titulado *Burla de Don Pedro a caballo*. (En Sevilla no apareció justamente con este título, sino con el de *Romance con Laguna*, adoptado luego como subtítulo).” Y reproduce en el artículo el poema y la carta:



<sup>99</sup> Gallego Morell, A., *García Lorca, cartas, postales, poemas y dibujos*, Madrid, Moneda y Crédito, 1968, p. 147.

Si hacemos zoom sobre la carta, veremos como el poeta parece que corrige el plural de “este poema”, singularizándolo, y subraya, sobre la corrección, el singular de “este” “poema”:



Quizás el poeta dudó, en un primer momento, del poema que entregaría para su publicación y decidió enviar los dos para que Romero Murube eligiera, pero finalmente optó por eliminar la kasida de la carta y rectificó sobre la marcha marcando de manera rotunda el singular.

Antonio Gallego Morell da por hecho que ambos poemas fueron enviados en la misma misiva. Las cartas que reproduce en este libro les han sido enviadas por el propio Joaquín Romero Murube, en la nota 53 a pie de página de la introducción, Morell dice:

Agradezco a mi amigo el poeta sevillano Romero Murube el envío de las fotocopias de todo el material aquí reproducido.<sup>100</sup>

Si la “Kasida I del Tamarit” hubiese sido entregada a Romero Murube en fecha posterior a esta carta como defienden entre otros Mario Hernández en su edición:

Esta gacela primera del *Diván* no puede ser [...] de 1927, tal como se desprendía de su inserción, como supuesto envío adjunto, al fin de una carta del poeta a Joaquín Romero Murube. La carta, en efecto, parece respuesta a una petición de poemas para *Mediodía. Revista de Sevilla* por parte de Murube. García Lorca, sin embargo, sólo habla de “este poema”, es decir, del “Romance con lagunas”, que aparecería en la mencionada revista ese mismo año, y que debió ser copiado en hojas aparte. [...] El poema debió serle entregado a Murube en abril de 1935, mes en que está documentada una larga

---

<sup>100</sup> Gallego Morell, Antonio, ob. cit. p. 20.

estancia en Sevilla<sup>101</sup> de García Lorca, quien gozó de la hospitalidad del escritor sevillano.<sup>102</sup>

En ese caso, sería mucho más lógico que, de publicar el manuscrito de la Kasida, Gallego Morell lo hiciera junto a las cartas posteriores que Federico García Lorca envía a J. Romero Murube y que también reproduce en su libro<sup>103</sup> o en un apartado diferente.

Es cierto, por otra parte, que en la carta, Lorca se refiere a “este poema” en singular, no a estos poemas, pero eso no impide que finalmente le enviara los dos para que el propio Joaquín escogiera. Aunque dado que la kasida es un manuscrito lleno de correcciones e inacabado, es más lógico que Federico García Lorca se lo entregase en mano a Romero Murube como bien defiende Mario Hernández y que, para enviar por carta, el poeta lo hubiese pasado a limpio con una versión más definitiva y menos borrador. Pero sería entonces más lógico pensar que la entrega del poema se produjo en un viaje anterior al mencionado por Mario Hernández, en 1932 cuando Lorca se aloja en casa de Romero Murube en la calle Spínola de Sevilla. Escribe Miguel Cruz en *Sevilla y García Lorca*:

En 1932 volvería de nuevo Lorca a la capital andaluza. Se trata esta vez de una estancia puntual y breve: un desplazamiento para pronunciar una conferencia el 30 de marzo de aquel año, sobre “La arquitectura del cante jondo”. [...] La celebración del acto tuvo lugar en el Teatro Imperial de la calle Sierpes<sup>104</sup>.

Si Lorca le entrega a Murube el manuscrito en 1932, lo que no sería nada de extrañar puesto que, como he señalado anteriormente, va a Sevilla para leer la única conferencia

---

<sup>101</sup> Miguel Cruz Giráldez en su libro *Sevilla y García Lorca* (Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, 1998, p. 31) se refiere a esta visita:

La última visita de García Lorca a Sevilla tuvo lugar en el mes de abril de 1935. Las motivaciones de este viaje no se mencionan en las biografías del poeta. Sí se recoge en cambio la lectura privada que hizo del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en el Alcázar de Sevilla, donde permaneció alojado por su amigo Joaquín Romero Murube durante aquella larga estancia -la más dilatada de cuantas estuviera Lorca en la ciudad-, coincidiendo con la celebración de sus famosas Fiestas de la Primavera.

<sup>102</sup> García Lorca, Federico, *Diván...*, ed. Mario Hernández, ob. cit., pp. 158/159.

<sup>103</sup> Una carta enviada desde Granada en 1929 y la otra desde Madrid el 15 de enero de 1936.

<sup>104</sup> Cruz Giráldez, Miguel, *Sevilla y Lorca*, ob. cit., p. 30

en la que Lorca había estudiado la influencia de los poetas arábigoandaluces en las letras de las seguiriyas, y se aloja en casa de éste. Lo que indica que el poema ya existía antes de 1934. Pero lo que nadie se plantea al hablar de la cronología de este poema, es el hecho de que el poeta lo numerara desde el principio como el primero de una serie de Kasidas. Si García Lorca le coloca desde el origen, y en eso no hay discusión posible, el número romano I, ¿por qué ese esfuerzo por demostrar que el primer poema fue uno de los últimos en ser compuesto por el poeta?

La fecha de creación de la “Kasida I del Tamarit” pudiera ser anterior a 1934, aunque el poeta regalara su manuscrito a Joaquín Romero Murube en abril de 1935. No resultaría extraño si tenemos en cuenta que la conferencia aludida, la compone el poeta granadino en 1922 para el Concurso de Cante Jondo que se celebró en Granada. Y que es a partir de entonces cuando se interesa y conoce la poesía de los poetas árabes granadinos más profundamente. Es por esa fecha cuando aparece la idea de hacer algo en relación con estos poetas, idea que repetirá en numerosos textos.

Habría que considerar, además, otra razón de peso, el hecho de que el poeta granadino numere el poema como el primero. ¿Qué sentido tendría colocar el número ordinal romano en el título? No se numera un poema si no pertenece a una serie. Y si se trata del primer poema, debía ser sin más remedio, anterior al poema más antiguo fechado por la mano del autor, la “Casida del sueño al aire libre” (con el título originario de “Jazmín, Toro y Niña”) del 21 de Agosto de 1931. Cronológicamente situaría la “Kasida I del Tamarit”, como poco, junto a los poemas datados en 1931, pero éste, por ir numerado en el título como primero, anterior incluso a éstos y nada descartable la fecha de 1927 en la que Daniel Devoto lo sitúa. No soy yo quien considera la “Kasida I del Tamarit” como el primer poema del *Diván*, es el propio autor quien lo hace, añadiendo en el título la numeración romana y con la clara idea de hacer un libro que fuese una

sucesión de kasidas. Tradición nada novedosa que venía de antaño y que nuestro poeta conocía perfectamente.

De hecho encontramos que a esa primera kasida, le sucedió, como no podía ser de otro modo, una segunda: “Kasida II” que resultaría en último término como la “Gacela V del niño muerto”. Y que viene para afianzarnos la teoría de que el poeta en principio, tuvo en mente la idea de hacer un libro de kasidas. Este poema no fue editado en vida del autor, con lo que suscitaría el mismo problema que “La Gacela primera del amor imprevisto”: el de la fecha de creación. Sin embargo, es evidente la importancia que los primeros títulos tuvieron los poemas: “Kasida I del Tamarit” y “Kasida II”. Una correlación que nos hace sospechar que ambos poemas fueron escritos en el mismo periodo. Además reforzamos esta teoría, retomando la idea de Andrew Anderson respecto a la coincidencia del tipo de papel en el que se escribieron los poemas. Es importante señalar en este sentido que el poeta usó el mismo tipo de papel tanto para la “Kasida I del Tamarit” como para la “Kasida II”: Holandesa C.D. (Holandesa (con filigrana) “Charta Dantis”<sup>105</sup>).

El propio Antonio Gallego Burín al pasar a limpio el poema lo titula “Gacela II del Tamarit”, es Federico García Lorca quién con tinta china tacha el título y añade debajo  
“Gacela V del amor imprevisto  
del niño muerto”

El tercer poema que, a pesar de no estar datado por el autor y de que su primera edición fue muy tardía, consideramos que pertenece a esta primera serie de poemas, es la “Casida VII de la rosa”. El poema está escrito en el mismo tipo de papel que los dos anteriores, holandesa D.C., además de poseer idéntico trazo que la “Kasida I del Tamarit” y de que el poeta lo tituló, como siguiendo la serie de los anteriores, “Kasida de la rosa”. Kasida escrito aún con “K”, sin castellanizar como hará en los poemas posteriores.

---

<sup>105</sup> Ver cuadro de cronología de los poemas de A. Anderson.



La “Casida VII de la rosa” apareció publicada en *Noroeste*, año IV, nº 12, Zaragoza, Otoño de 1935, y como bien indica Mario Hernández<sup>106</sup>, el poema se editó junto a un pequeño artículo dedicado a Rafael Pérez Barradas, el pintor uruguayo que había sido en vida gran amigo de Federico García Lorca. Leemos la siguiente dedicatoria: “Para Ángel Lázaro”. Dedicatoria que no está en el manuscrito y que desaparecerá del resto de las ediciones posteriores. En esta primera publicación, bajo el nombre del poeta, reza: “Del libro “Diwan del Tamerit”. La errata “Tamerit”, Hernández la achaca a que el “poema fue impreso a partir de un autógrafo entregado por el poeta, quizás a Ángel Lázaro”<sup>107</sup>. En 1935 el poema vuelve a aparecer en un programa de mano fechado el 19 de diciembre de 1935 en Barcelona donde Lorca leyó su conferencia *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* y donde, según cuenta Antonina Rodrigo en *García Lorca en Cataluña*, recitó el *Diván del Tamarit*.

A estos poemas seguirían la “Casida del sueño al aire libre”, “Gacela de las palomas oscuras” y la “Gacela de la raíz amarga”, que resultarían como, “Casida V del sueño al aire libre”, “Casida IX de las palomas oscuras” y “Gacela VI de la raíz amarga”. Los tres fueron compuestos en agosto de 1931, los tres en papel holandesa sin filigrana. Probablemente el poeta los escriba durante una de sus estadias veraniegas en la Huerta de San Vicente. Del año de estos poemas no existe duda alguna, 1931 y por el orden en el que los he citado:

“La Casida del sueño al aire libre” (“Casida V del sueño al aire libre”) lleva la fecha y el lugar donde la compuso, autógrafo: *21 de agosto de 1931. Huerta de San Vicente*. Se publica en el número 5 de la Revista *Héroe* en 1933, casi al mismo tiempo que la “Casida IX de las palomas oscuras”, sin título <sup>108</sup>. No es hasta el 24 de diciembre de 1933 cuando

---

<sup>106</sup> García Lorca, Federico, *Diván...*, ed. Mario Hernández, ob. cit., p.167.

<sup>107</sup> García Lorca, Federico, *Diván...*, ed. Mario Hernández, ob. cit., p.168.

<sup>108</sup> Mario Hernández señala que ese primer borrador debió de pertenecer a Manuel Altolaguirre que fue quien lo publica en *Héroe* y que probablemente fuese él mismo el causante de que el poema apareciera publicado sin título. (Hernández, 167).

aparece con el título: “Sueño al aire libre”, en *La Nación* de Buenos Aires. Mario Hernández señala que hubo un primer borrador del poema cuyo facsímil fue reproducido en la revista *El pez y la serpiente*, nº 2, Managua, agosto, 1961<sup>109</sup>.

En este mismo bloque de poemas que aparecen primero en *Héroe* en el 32 y después en *La Nación* de Buenos Aires, encontramos la “Casida IX de las palomas oscuras”. En *Héroe* (nº 2, Madrid, 1932) aparece con el título “Canción”. En *La Nación* de Buenos Aires (29 de Octubre de 1933) se publica junto a la “Canción de la muerte pequeña” titulada ya “Canción de las palomas oscuras”, ambos poemas están juntos bajo el título común “Dos Canciones”. En enero de 1936 el poema se integra, junto a una extraña mezcla de poemas de procedencia dispar, en un volumen titulado *Primeras Canciones* que editará Manuel Altolaguirre. Señala Mario Hernández al respecto:

Antes de integrarse en el *Diván*, el poema aparece, sorprendentemente, en *Primeras Canciones*, Madrid, *Héroe*, 1936, pp 30-31. El colofón de este libro impreso por Manuel Altolaguirre, quien dirigía y cuidaba las ediciones *Héroe*, señala la fecha final de impresión: 28 de enero de 1936. Es este un libro “agregadizo”, compuesto por una serie de poemas desgajados de las Suite, que permanecían inéditas y no ordenadas por el autor, con el añadido de dos poemas ya publicados por el mismo Altolaguirre: el soneto “Adán” y la casida, que vuelve a imprimirse con el título “Canción”<sup>110</sup>.

La “Gacela VI de la raíz amarga” apareció publicada por primera vez en en el número 6 de la revista *Héroe* en 1933, dedicada a Luis Cernuda y con el título “Poema”. Miguel García Posada señala la existencia de dos manuscritos: una “copia autógrafa entregada por Lorca al escritor uruguayo Julio J. Casal y fechada “Madrid-1933”, titulada “La raíz amarga” y el manuscrito GL, donde se titula “Gacela [tachado: “Casida”] de la raíz amarga”<sup>111</sup>. En este trabajo cotejamos las diferentes variantes con el segundo manuscrito que, al tratarse de una última versión es evidente que sería más definitiva y más ajustada a la que se da por definitiva. El segundo manuscrito es una copia, como

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, ob. cit., p. 166.

<sup>110</sup> *Ibidem*, Mario Hernández, p.169.

<sup>111</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas*, Galaxia-Gutenberg, ob. cit., vol. I, p.956

veremos en su momento, muy corregida, hasta tal punto que el propio Lorca, inusualmente, puntuó el texto y lo divide él mismo en estrofas.

En este primer bloque contamos, entonces, con cinco poemas que fueron compuestos con anterioridad a 1932: “Gacela I del amor imprevisto”, “Gacela V del niño muerto”, “Casida VII de la rosa”, “Gacela VI de la raíz amarga”, “Casida V del sueño al aire libre” y la “Casida IX de las palomas oscuras”. El segundo bloque lo integrarían cuatro poemas que Federico García Lorca fecha en abril (4/5) en el *Contebiancamano*, poemas que estarían compuestos o terminados en aquella travesía de 1934, en el barco que trae a Lorca de vuelta a España después de su periplo por Buenos Aires y Uruguay. Estos poemas son: “Gacela VIII de la muerte oscura” cuyo título final es muy posterior. El título original del manuscrito de Lorca es “Casida de la Huída”, un título que mantendría hasta febrero de 1936, así aparece publicado en Madrid en el número 2 de la revista juvenil de poesía *Floresta de verso y prosa*.

La que finalmente resultaría como “Gacela X de la Huída” tuvo como nombre primigenio en el manuscrito original “Casida de la muerte oscura clara”; el manuscrito está fechado el 5 de abril en el Conte Biancamano y apareció publicado por primera vez en 1935 con el título original “Casida de la muerte clara” en *Almanaque Literario*<sup>112</sup>, (Madrid, p. 22. 1935).

La “Casida II del Llanto” está fechada por el propio autor el 5 de abril de 1934 (el año aparece tachado en el manuscrito original) en el Conte Biancamano. Este poema se publicó bajo el epígrafe “El llanto” en la famosa antología *Poesía Española. Antología (Contemporáneos)*, de Gerardo Diego<sup>113</sup>.

La “Casida VI de la mano imposible” es otro de los poemas fechados por el propio autor en el barco “Conte Biancamano”, nunca fue publicada en vida del autor y tampoco

---

<sup>112</sup> *Almanaque Literario*, ed. Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar Charpela, Madrid, Plutarco, 1935, p. 22.

<sup>113</sup> Diego, Gerardo, *Poesía Española. Antología (Contemporáneos)*, Madrid, Signo, 1934, p. 444.

apareció como publicación póstuma, editada fuera del libro *Diván*, tal y como lo conocemos hoy.

Y el último poema que entraría a formar parte de este segundo bloque de versos cuya elaboración podríamos datar en 1934 o anterior a este año, sería la “Casida IV de los ramos”. El manuscrito no está fechado a mano como los anteriores, sin embargo, por fecha de publicación tuvo que ser elaborado en este mismo año o con anterioridad. El poema aparece publicado por primera vez en el número 1 de la revista *Ciudad*, en Madrid en 1934. A propósito de este poema hay que decir que existen dos manuscritos de Federico García Lorca, uno borrador y otro con el poema pasado a limpio. Además, en las copias de Gallego Burín este poema es uno de los que se agregó con copia mecanografiada de Eduardo Blanco Amor, pues fue el poeta gallego quien, después de una estancia en Granada en el verano de 1935, se lleva el primer borrador de la casida. Sobre la tinta de la máquina, Emilio García Gómez realizó varias correcciones fundamentalmente de puntuación y mayúsculas.

Del primer manuscrito al segundo, pasado a limpio por Lorca, el propio autor hace algunas correcciones, lo cual no es de extrañar pues hablamos, por un lado, de un borrador de trabajo y, por otro, de la que parece su copia definitiva. Dice Mario Hernández que el primer manuscrito de esta casida se conoce gracias a Marie Laffranque que lo reprodujo en su libro *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, de 1967<sup>114</sup>. Lo que Mario Hernández no menciona es que, a pie de página del poema, Marie Laffranque comete otro error confundiendo la “Casida de los ramos” con, quizás, la “Casida del sueño al aire libre”. Leemos a pie de página del poema: “*Manuscrit de la “Casida de los sueños” (Diván del Tamarit), offert en 1935 par Lorca à Eduardo Blanco-*

---

<sup>114</sup> Ibídem, Mario Hernández, p. 164.

<sup>115</sup> Laffranque, Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, pp. 248/249.

*Amor*<sup>115</sup>. Y sin embargo reproduce la “Casida de los ramos”. Probablemente se trate de una errata del cajista francés, una errata muy fina, confundir “ramos” con “sueños”.

Mario Hernández no menciona nada sobre el primer posible título que este poema tuvo según Andrew Anderson: “Caída de los Ramos”. Así fue como apareció el poema editado en la revista *Ciudad* el 26 de diciembre de 1934. Es evidente que se trataría de una errata, o de una corrección errónea ante el desconocimiento, de algún trabajador de la revista, del término “casida”, que sustituye por otro más familiar y más cercano, “caída”. Pero es un error considerarlo como un primer título del poema tal y como Anderson apunta en su edición<sup>116</sup>.

Del resto de los poemas tenemos un único dato, la fecha de publicación que en este caso es la más tardía, 1935, lo que no significa que Federico García Lorca escribiera esta serie de poemas con posterioridad a los otros, pero al no tener ninguna otra referencia de fecha anterior, daremos por hecho que se trata de la última serie que el poeta compuso.

La “Casida IV de la mujer tendida” aparece publicada en *Almanaque Literario* en 1935 (p. 254); Andrew Anderson data la fecha de composición de este poema entre junio y septiembre de 1934<sup>117</sup>. Con respecto a la fecha, no hay nada que nos indique una elaboración del poema anterior a 1934, sin embargo, me gustaría añadir que el manuscrito aparece firmado con tinta azul y resulta un tanto chocante el trazo de la firma. Un trazo grueso más propio de las primeras firmas del poeta que de las últimas.

La “Gacela II, de la terrible presencia” aparece publicada en 1935 en *Quaderns de Poesía*, año I, nº 3, Barcelona, octubre, 1935.

---

<sup>116</sup> *Ibíd*em, Andrew Anderson, p.231. Ver también cuadro anexo de cronología de los poemas.

<sup>117</sup> *Ibíd*em, Andrew Anderson, p.234.

“La Gacela del amor desesperado” fue uno de los poemas que quedó inédito en vida del autor. La copia que Gallego Burín hizo del poema es literal (exceptuando siempre la puntuación) del poema manuscrito por el autor.

La “Gacela VII del recuerdo de amor” quedó también inédita en vida del autor y no apareció editada hasta la publicación del poemario en 1941, por lo que fecharla es casi un imposible si no encontramos algún punto coincidente con alguno de los poemas datados por el autor o con fecha de edición. Podemos decir que el manuscrito está realizado en el mismo tipo de papel en los que se escriben las primeras Kasidas concebidas como tales: “Kasida I del Tamarit”, “Kasida II”, “Kasida de la rosa”, “Kasida del amor maravilloso”, “Kasida del amor que no se deja ver”..., en definitiva, en todos los poemas que surgieron desde el título como “Kasida” al más puro estilo árabe. Luego el autor corrige el título convirtiendo como sabemos esa “Kasida” en “Gacela”.

No existe ninguna duda de que la “Gacela IX del amor maravilloso” fue escrita en el mismo tiempo que la “Gacela VII del recuerdo de amor”, pues Federico García Lorca escribió este poema en el reverso del mismo papel donde había escrito la “Gacela VII”, la fecha debe de ser la misma, sea esta la que fuese. Además, siguiendo los mismos argumentos que hemos usado con el poema anterior, vemos cómo, aunque terminó siendo “gacela”, originariamente se concibió como “kasida” y además escrito con “k”, como los primeros poemas, “Kasida del amor maravilloso”. Este poema fue inédito en vida del autor, sólo se publicaría, en la primera edición del *Diván de la Revista Hispánica Moderna*.

La “Gacela IV del amor que no se deja ver”, inédito en vida del poeta, es otro de los poemas que se unen al grupo de los escritos en el mismo tipo de papel: holandesa C.D. y que nace como “Kasida” (con “K”), por lo que lo lógico sería pensar que este poema está próximo a los primeros poemas compuestos del libro. Además, el manuscrito está escrito a lápiz con un trazo grueso muy similar a la “Kasida II”. Habría que incluir

como argumento que el tema, como una canción popular, se acerca más a los primeros escritos de Federico García Lorca que a los últimos.

La “Casida primera del herido por el agua” es el último de los poemas inéditos en vida del autor. Aunque como el propio Miguel G. Posada escribe, se trata de un manuscrito “sin fecha, muy primitivo”<sup>118</sup>. Andrew Anderson, no sabemos en qué se basa, pero lo fecha con exactitud el 4-5 de abril de 1934, lo que vendría a indicar que este poema pertenece a la serie de poemas que Lorca dató en el *Conte Biancamano*. No hay en el manuscrito ningún tipo de referencia al año de redacción por parte del poeta.

La “Casida VIII de la muchacha dorada” también inédito en vida del autor. Andrew Anderson lo introduce en el mismo saco donde caben todos los poemas de los que no tiene referencia alguna acerca de su redacción o publicación, en el saco de los poemas escritos en “¿1934?”.

Por todo lo expuesto podríamos establecer un orden cronológico de los poemas que resultarían del siguiente modo:

| <b>Título definitivo</b>               | <b>1<sup>er</sup> Título</b>                       |
|--|--|
| * “Gacela primera del amor imprevisto” | (“Kasida I del Tamarit”)                           |
| * “Gacela V del niño muerto”           | (“Kasida II”)                                      |
| * “Casida VII de la rosa”              | (“Kasida de la rosa”)                              |
| * “Gacela VII del recuerdo de amor”    | (“Kasida del recuerdo de amor”)                    |
| * “Gacela IX del amor maravilloso”     | (“Kasida del amor maravilloso”)                    |
| * “Casida IX de las palomas oscuras”   | (“Casida IX de las palomas oscuras”)               |
| * “Casida V del sueño al aire libre”   | (“Casida del sueño al aire libre” <sup>119</sup> ) |
| * “Gacela VI de la raíz amarga”        | (“Casida de la raíz amarga”)                       |
| * “Gacela VIII de la muerte oscura”    | (“Casida de la Huída”)                             |

---

<sup>118</sup> Ibídem, García Posada, Galaxia-Gutenberg, vol. I, p.957.

<sup>119</sup> Sabemos que tuvo como primer título de publicación “Toro y Jazmín” pero tomamos el título de Gacela y Casida con los que Lorca los nomina definitivamente.

|   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| * “Gacela X de la Huída”                  | (“Casida de la muerte clara”)       |
| *”Casida II del Llanto”                   | (“Casida del Llanto”)               |
| * “Casida VI de la mano imposible”        | (“Casida de la mano imposible”)     |
| * “Casida III de los ramos”               | (“Casida de los ramos”)             |
| * “Casida IX de la mujer tendida”         | (“Casida de la mujer tendida”)      |
| * “Gacela III del amor desesperado”       | (“Gacela del amor desesperado”)     |
| * “Casida primera del herido por el agua” | (“Gacela del herido por el agua”)   |
| * “Gacela II de la terrible presencia”    | (“Gacela de la terrible presencia”) |
| * “Gacela XI del amor con cien años”      | (“Gacela del amor con cien años”)   |
| *”Casida VIII de la muchacha dorada”      | (“Gacela de la muchacha dorada”)    |
| * “Gacela del mercado matutino”           | (“Gacela del mercado matutino”)     |

En este orden, cuyo criterio hemos detallado anteriormente, aplicando fecha de redacción conocida y la primera fecha de edición (y de aquellos de los que desconocíamos fecha alguna, hemos agrupado los que Lorca había titulado como “Kasída” desde el manuscrito), se nos va descubriendo el proceso de elaboración que sufrió el poemario. Mantenemos “La gacela del amor imprevisto” como la primera en esta lista, no tanto por las dudas que, hemos visto, suscita la data, como por el hecho de que el poeta la numerara como la primera de las kasídas: “Kasída I del Tamarit”.

Desde la idea primigenia de elaborar una serie de “Kasidas”, como venía haciéndose entre los poetas desde finales del siglo XIX, hasta la elaboración del *Diván* como un poemario en dos bloques, uno de gacelas y otro de casidas. Observamos, mirando los títulos primigenios de la columna derecha, que Lorca compuso primero la serie de “kasidas”, con el título al más puro estilo árabe, utilizando la “k”, lo que nos dice que esta serie de poemas serían los primeros en componerse. Después castellanizaría el término y



se suceden la serie de casidas denominadas ya por el autor con “c”. Y por último, Federico García Lorca compondría la serie de gacelas.

Nada tiene que ver este orden con el definitivo donde vemos cómo, con el título superpuesto con posterioridad, unos poemas van pasando de casidas a gacelas y viceversa. Y no únicamente sobre los folios de los manuscritos. Si no que hasta el último instante Federico García Lorca fue modificando el orden, cambiando el título del poema. Así pues, en la copia de Antonio Gallego Burín, ya hemos visto cómo la “Casida I del Tamarit” resultará como “Gacela primera del amor imprevisto”, la “Casida II del Tamarit” se convierte en la “Gacela del amor imprevisto” y finalmente en la “Gacela V del niño muerto”, siempre con correcciones sobre el mismo título, de puño y letra del poeta granadino. Igual ocurre con la “Casida del amor maravilloso” que Federico García Lorca convierte en la “Gacela IX del amor maravilloso”.

Estos cambios de última hora realizados por el autor sobre la copia de Gallego Burín, nos están indicando que el orden de los poemas dentro del libro no estuvo claro hasta el último instante, y quizás para el poeta, inseguro, no estuvieron claros nunca. Pero tal vez lo más importante que deducimos de este cambio, es el hecho de que Lorca transforme un poema de casida a gacela con una simple tachadura en el título.

Si analizamos la copia que realiza Gallego Burín del poemario, antes de que el autor realizara algún cambio en los títulos, vemos como el número de casidas era mucho mayor que el de gacelas. Doce casidas<sup>120</sup> y ocho gacelas. Después de los cambios, resultan once gacelas frente a nueve casidas<sup>121</sup>. Federico García Lorca quiso igualar el número de gacelas y de casidas para que le quedara un libro más equilibrado y lo estuvo haciendo hasta el último instante. Pues ya desde los títulos primigenios vemos cómo la

---

<sup>120</sup> La “Gacela primera del Tamarit” aparece, como hemos visto en la copia y en un principio como “Casida I del Tamarit”; la “Gacela V del niño muerto” sabemos que tuvo el primer título en la copia de “Casida II del Tamarit” y la “Gacela IX del amor maravilloso”, antes de que la corrigiera el autor, en el apógrafo se tituló “Casida del amor maravilloso”.

<sup>121</sup> No contamos aquí con la “Gacela del mercado matutino” por no estar incluida en la copia manuscrita de Gallego Burín.

mayor parte de las “kasídas” van convirtiéndose en “gacelas”. Quince de los poemas de los veintiuno que finalmente formarían el *Diván*, nacieron como casidas. Lo que refuerza aún más la teoría de ese primer proyecto del poemario como una sucesión exclusivamente de “kasídas”, pues era éste el tipo de poema al que se recurría cuando se volvía la vista hacia el pasado oriental español.

Llegados a este punto, surge la duda de cuál fue el criterio que el poeta siguió para que un poema pasara de “casida” a “gacela”, pues no creemos que se tratara de una cuestión azarosa, un “necesito más gacelas, cambiamos este poema por este y ya está...”. Si tomamos la definición que de “gacela” hace el propio Emilio García Gómez en el texto que iba a servir de prólogo para la edición del *Diván*, leemos:

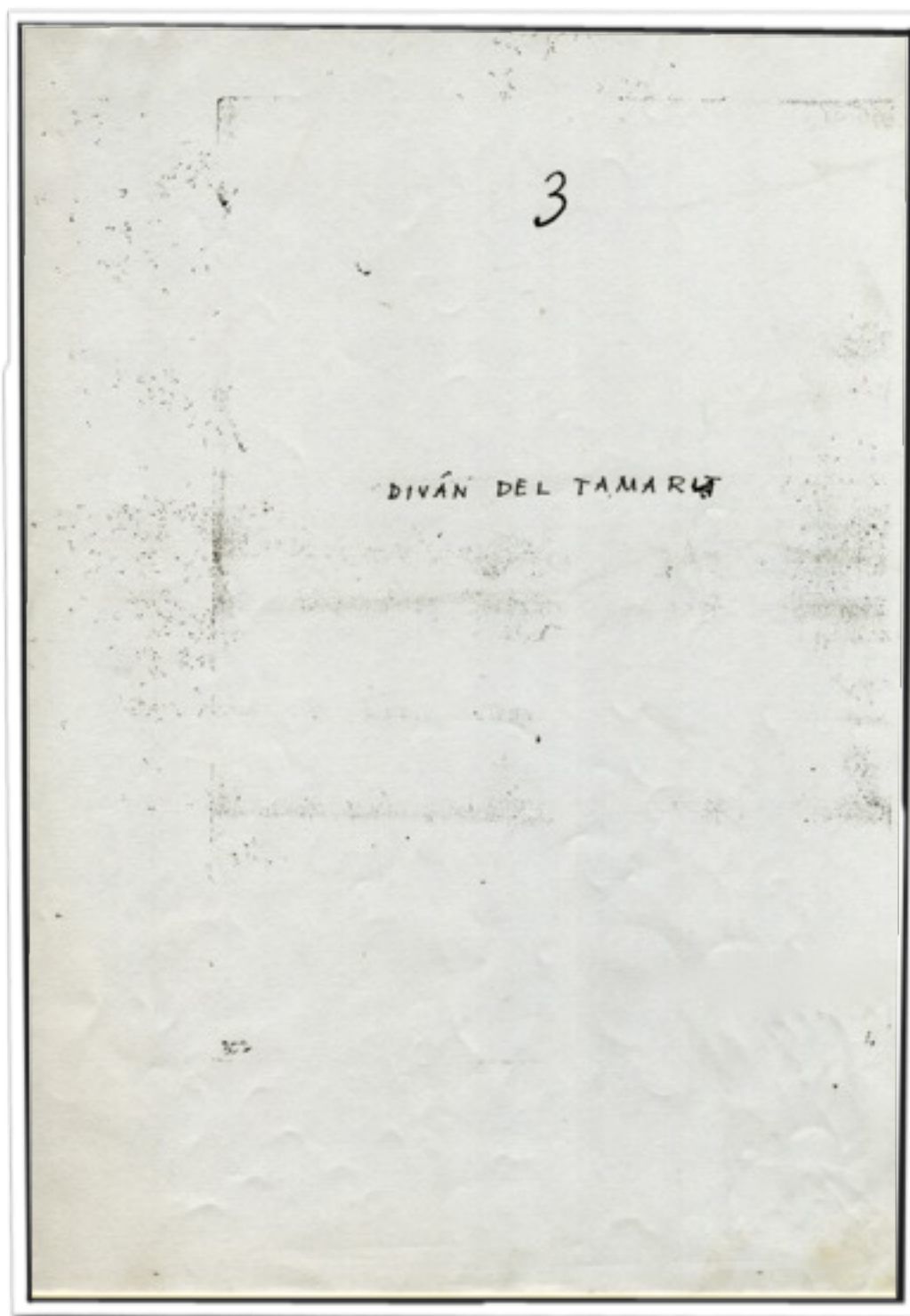
“... La gacela -empleada principalmente en la lírica persa- es un corto poema, de asunto con preferencia erótico, ajustado a determinados cánones técnicos y cuyos versos son más de cuatro y menos de quince”.<sup>122</sup>

Como ya analizaremos en su momento, no son los criterios métricos los que sigue el poeta para pasar un poema de casida a gacela, puesto que la métrica de estos versos nada tiene que ver con la ortodoxia tradicional, es entonces la temática del poema lo que hará decidir al poeta cuales de los poemas deben ser gacelas y cuales casidas. También será este mismo argumento el que rija el orden de colocación final de los poemas en el índice del libro copiado por Gallego Burín. El orden final, en definitiva, del *Diván del Tamarit*. Los poemas eróticos o de temática más amorosa son las gacelas e irán en el primer bloque del libro, pues ésta es finalmente la sensación que el poeta quiere reforzar. Y este es, sin lugar a dudas, el criterio que el poeta seguirá para el orden final de los poemas.

---

<sup>122</sup> García Gómez, E., *Silla del moro y nuevas escenas andaluzas*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1978, p.88.

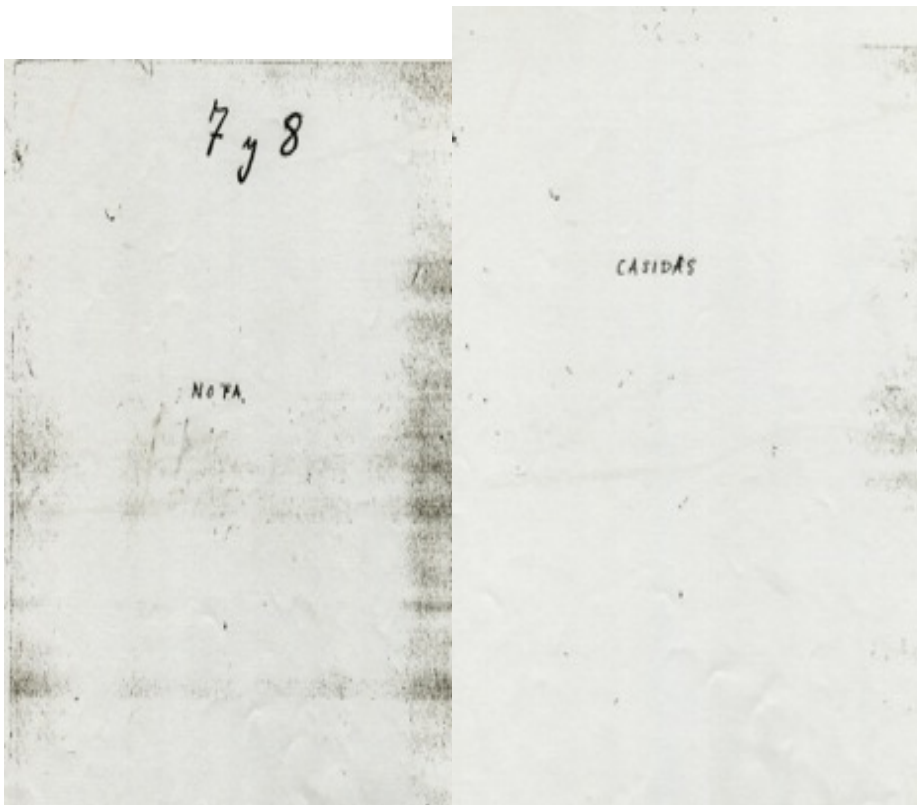
Para concluir este capítulo sobre el “ÍNDICE” de la copia manuscrita por Gallego Burín, cabría tan sólo añadir que, sin lugar a dudas, este índice se elaboró después de copiados todos los poemas, pues están aplicados en él los cambios finales en los títulos.



1 y 2

GACELAS

(procurar que cada  
página haya en  
caras impar y par)



Y pasamos página. Al índice sigue una página numerada a lápiz con los números escritos a cuatro centímetros del borde, en la margen superior derecha y la conjunción copulativa “y” entre ambos: 1 y 2, con los números escritos a lápiz.

En la siguiente página aparece el título. Un tres descentrado y seis centímetros más abajo: **DIVÁN DEL TAMARIT**, escrito a tinta negra y emulando letra de imprenta. Detrás de ésta, la muy comentada página 4 y sus inquietantes puntos suspensivos. A la página 4 le suceden la 7 y 8, escritas igual que la 1 y 2, en el margen superior derecho con la “y” trazada a lápiz entre ambos numerales. Bajo estos números y a unos seis centímetros aproximadamente reza a tinta china y con mayúscula NO FA. (NO FAVOR) Una nota para que el impresor no deje libre ninguna página.

A tinta china y en mayúsculas, en la siguiente página, el título del primer bloque de poemas: GACELAS. Escrita a lápiz y entre paréntesis leemos otra nota dirigida al impresor: “(procurar que cada poesía haga dos caras impar y par)”. Y enseguida los

poemas <sup>123</sup>. Las mismas once gacelas que se anuncian en el índice y, por supuesto, con el mismo orden.

Gacela primera, del amor imprevisto  
Gacela II, de la terrible presencia  
Gacela III, del amor desesperado  
Gacela IV, del amor que no se deja ver  
Gacela V, del niño muerto  
Gacela VI, de la raíz amarga  
Gacela VII, del recuerdo de amor  
Gacela VIII, de la muerte oscura  
Gacela IX, del amor maravilloso  
Gacela X, de la huida  
Gacela XI, del amor con cien años.

En la página veinte, otro encarte a letra de imprenta y mayúscula: CASIDAS. A la que sigue las mismas casidas que se anuncian en el índice:

Casida primera, del herido por el agua  
Casida II, del llanto  
Casida III, de los ramos<sup>124</sup>  
Casida IV, de la mujer tendida  
Casida V, del sueño al aire libre  
Casida VI, de la mano imposible  
Casida VII, de la rosa  
Casida VIII, de la muchacha dorada  
Casida IX, de las palomas oscuras<sup>125</sup>.

Todas las páginas de esta edición manuscrita están numeradas a mano en la esquina inferior derecha. Echamos en falta la “Nota” de Emilio García Gómez que se anuncia en el índice y por supuesto, la “Gacela del mercado matutino”. Nos sobra el poema “Dos Normas”.

---

<sup>123</sup> Obviamos el poema “Dos Normas” que sabemos situado el primero pero que hemos explicado sobradamente.

<sup>124</sup> Este poema, a diferencia de los demás, es una copia mecanografiada por Eduardo Blanco-Amor con algunas correcciones hechas a mano, posiblemente por Emilio García Gómez, pues se trata fundamentalmente de correcciones de puntuación y acentuación.

<sup>125</sup> Como la “Casida de los Ramos”, este es otra copia mecanografiada por Eduardo Blanco-Amor y con algunas correcciones superpuestas a tinta sobre todo en lo concerniente a puntuación, comillas y acentuación.

## II.5.

# PUNTUACIÓN Y VARIANTES

La puntuación suele brillar por su ausencia en la mayor parte de los manuscritos de Federico García Lorca. Es cierto que se ha especulado mucho con este tema y que incluso ha llegado a relacionarse, la falta de puntuación del poeta con la ignorancia de éste al respecto. Nada más alejado de la realidad. Se banaliza la figura de Federico García Lorca y se insinúa que estamos ante el genio que funciona a golpe de inspiración brillante. “Es el ejemplo típico del poeta nato”, escribe Vicente Gaos en el prólogo de la *Antología del grupo poético de 1927*<sup>126</sup>. No han sido pocos los que se han atrevido a corregirle como el que corrige el trabajo de un estudiante. Pero, por encima de esos tópicos, Federico García Lorca era un poeta y un dramaturgo que sabía exactamente lo que quería, ahí reside su genialidad, no en la inconsciencia del andaluz “iluminado” que acierta por una especie de intuición inconsciente. La puntuación, como todo en su obra, y aunque se subestime, está bien pensada, incluso en su ausencia.

Aunque no hay que olvidar que Lorca bebió de las fuentes del surrealismo, y mucho antes desde Mallarmé, donde se jugaba con la escritura, eliminando de ella las grafías tradicionales: signos de puntuación, la distinción entre mayúsculas o minúsculas, etc. Sin embargo, y a pesar de *Poeta en Nueva York*, sus poemas no son lo que se consideraría cien por cien surrealistas. Federico García Lorca tomó de cada movimiento estrictamente lo que consideró interesante para su obra. Quizás el tema de la puntuación como moda del momento, no fuese algo premeditado, pero desde luego sí que se valió de la relajación que existía en este sentido. No podemos olvidar que estamos ante el

---

<sup>126</sup> *Antología del grupo poético de 1927*, Vicente Gaos (ed.), Madrid, Cátedra, 1975, p. 35.

grupo que orinó en los muros de la Real Academia en un gesto de rebeldía contra lo estricto de la norma.

A pesar de todo, cuando el poeta quiere enfatizar el sentido de un verso, cuando da por terminada una idea y pasa a la siguiente, no olvida colocar la coma o el punto, según convenga en cada momento. Se vale de la mayúscula para indicar la pausa con el verso precedente o incluso, como veremos, se vale de una pequeña línea para separar estrofas. Si no es necesaria la presencia de un punto al final de una estrofa o al final del poema, por tratarse de un final evidente, entonces ¿para qué ponerlo?. Por ello y considerando la carencia general de puntuación que encontramos en los manuscritos, es muy importante tener en cuenta los signos de puntuación cuando éstos aparecen.

Sin embargo, la tendencia de críticos y antólogos de la obra de Federico García Lorca, ha sido la de añadir puntuación donde no la había e incluso corregir al propio autor, suprimiendo la puntuación del poeta o sustituyéndola por otra que han considerado más acertada, no sin perjuicio para el sentido, el ritmo y la fuerza del verso. La corrección de la puntuación en la obra del poeta, para desgracia del propio texto, es una constante.

Tendríamos que cuestionarnos entonces qué motiva a estos antólogos y críticos para sentirse con el valor de corregir a Federico García Lorca cómo no harían con otro autor. En este sentido, creo que son dos los factores a tener en cuenta:

Por un lado la actitud del propio autor granadino ante sus congéneres profesores y académicos dentro de aquella generación que entre muchos denominadores, tuvo también el de *Generación de poetas-profesores* y en la que Lorca en principio y por cuestiones obvias, no podía tener cabida, aunque la tuviese. Guillén, Salinas, Dámaso Alonso, eran profesores de universidad, Federico García Lorca tuvo presente esta diferencia y la actitud con respecto a ellos estuvo marcada, en cierto sentido, por esa posición académica que nuestro poeta siempre respetó. Pero, aunque participó con los



académicos en la elaboración de conferencias, “*También Lorca escribe sobre Góngora y, es él quien pone al granadino Soto de Rojas ante nuestros ojos*”,<sup>127</sup> escribe Ángel Gonzalez al respecto en el prólogo a su libro *El grupo poético del 27*. Sin embargo, no hay que obviar que para Lorca, Góngora es “el académico, el terrible profesor de lengua y poesía” frente, por ejemplo, a San Juan de la Cruz, “el discípulo de los elementos, el hombre que roza los montes con los dedos de sus pies”<sup>128</sup>. En un texto publicado en la primavera de 1930 en el *Diario de la Marina* de La Habana, el poeta granadino declara: “La poesía se recibe; la poesía no se analiza, la poesía se ama. Nadie diga “esto es claro”, porque la poesía es oscura; nadie diga que “esto es oscuro”, porque la poesía es clara.”<sup>129</sup>

Esta predilección manifiesta en infinidad de entrevistas de Federico García Lorca por “la esencia” de la poesía, por la imaginación sobre las reglas, “la imaginación es la que ha inventado los cuatro puntos cardinales, la que ha descubierto las causas intermedias de las cosas, la que ha puesto nombres...”<sup>130</sup>, no ajena a otros poetas del momento, quizás sea la causa de que *a posteriori* se le achaque una falta de rigor ortográfico y que, en algunos casos, se tienda a pensar que la ausencia de signos ortográficos en los textos, se deba a un desconocimiento o a una suma dejadez por parte de nuestro autor.

Por otro lado, el hecho de que Federico García Lorca permitiera a Antonio Gallego Burin y a Emilio García Gómez, dos catedráticos de universidad, intervenir libremente en la puntuación de los poemas manuscritos, evidencia de algún modo, el respeto que sentía hacia las cátedras de ambos. El resultado, sin embargo, es que la copia que realizan, está plagada de signos de puntuación inexistentes en los manuscritos del poeta

---

<sup>127</sup> Gonzalez, Ángel, *El grupo poético del 27*, Madrid, Taurus, 1978, p. 15.

<sup>128</sup> García Lorca, Federico, “Tres modos de poesía”. *Obras Completas. Prosa*. ob. cit. vol.III, p. 108.

<sup>129</sup> García Lorca, Federico, “La mecánica de la poesía”. *Obras Completas*, ob. cit., p.109

<sup>130</sup> Ibídem, *Obras Completas*, p.111

y no siempre acertados. Si damos por hecho que Federico García Lorca dio su visto bueno a la intervención de Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez en los poemas, lo que no nos consta, estaríamos dando la razón a todos aquellos que, en cierto modo, mantienen que la ignorancia ortográfica del poeta granadino, hacía imprescindible la intervención en sus textos. La ratificación por parte del poeta de las innumerables variantes ejecutadas en el texto por los copistas, afirmaría esa inseguridad ortográfica que se arrastra hasta nuestros días y por ende, esa libertad sin medida por parte de críticos y antólogos a la hora de cambiar una coma de un verso a otro, de añadir un punto o de eliminarlo. No es, sin embargo, la intención de este trabajo la de corregir al poeta, sino todo lo contrario, pretendemos dar a conocer precisamente la obra original del poeta granadino, después de años de diferentes modificaciones y remedos.

En principio, nos limitaremos a exponer las diferencias de puntuación existentes entre el manuscrito del poeta y la copia apógrafa que venimos analizando. Estas diferencias resultan fundamentales sobre todo si, como veremos, las ediciones del *Diván del Tamarit* que irán apareciendo a lo largo de los años, van a calcar en su mayoría, la puntuación que dio al libro Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez. Precisar cual de los dos, si Antonio Gallego Burín o Emilio García Gómez, tuvo más responsabilidad en la modificación de la puntuación, nos lleva de nuevo por el camino de la especulación. Por un lado y cotejando los escritos de Gallego Burín, vemos cómo éste es sumamente espléndido a la hora de colocar signos de puntuación en su propia obra, pero también lo es García Gómez en sus traducciones, donde no escatima sobretodo en puntos y comas. Lo que resulta evidente, es que la puntuación de la copia del *Diván* no debió ser revisada por el poeta y si lo hizo, lo hizo confiando en el buen hacer de ambos profesores, sin detenerse demasiado a analizar los cambios que los copistas habían hecho. La copia estuvo en manos del autor, al menos para corregir, como hemos visto, de puño y letra, títulos de algunos poemas e incluso para añadir versos completos, (recordemos la

intervención del poeta en la primera gacela: “Siempre, siempre: *jardín de mi agonía*,”), pero esto no quiere decir que Federico García Lorca se detuviera a leer exhaustivamente todos los poemas, pues de ser así, creo que el poeta no hubiese estado de acuerdo con algunos de los signos que se añade a los versos en la copia. Habría que plantearse hasta qué punto el poeta revisó el libro y no se acercó a la copia tan sólo para hacer ciertas modificaciones, pensadas con anterioridad, pues es claro que en algunos poemas la puntuación que se añade, resta fuerza al verso o divide sinalefas o se eliminan sílabas modificando la métrica y el sentido y, en la mayoría de los casos, no para mejorar. Aunque para Andrew Anderson, sin referirse en ningún momento a la puntuación, la participación del poeta en la revisión de la copia fue exhaustiva:

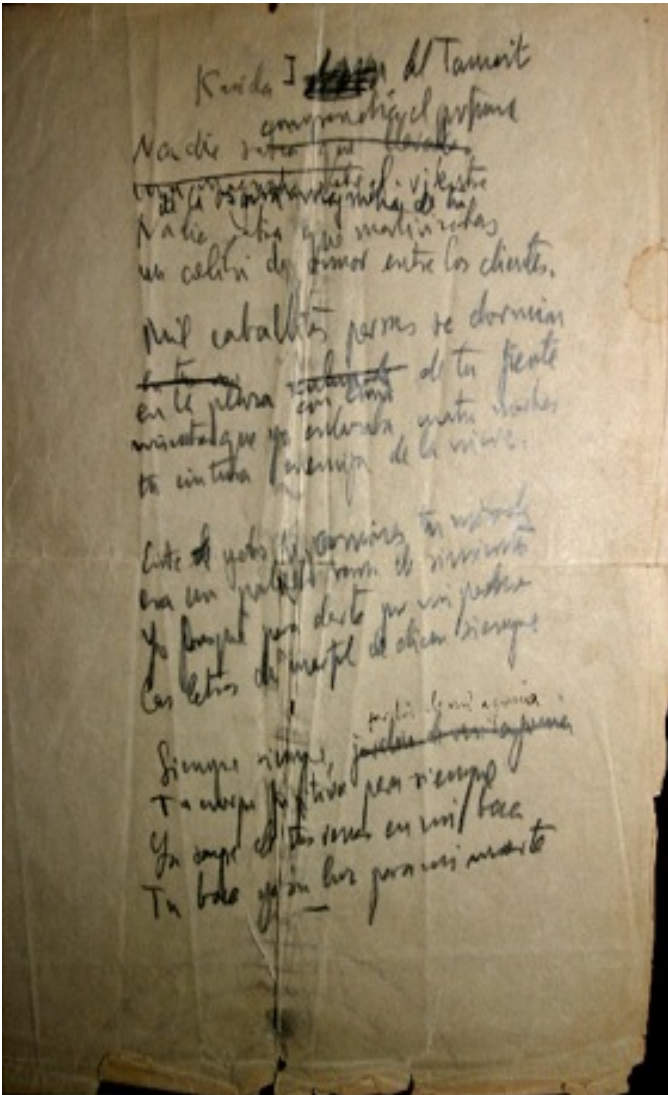
Las copias en limpio también ofrecen evidentes revisiones posteriores por parte de Lorca, Gallego Burín y García Gómez. Lorca corrigió a lápiz y/o a tinta negra las ocho copias realizadas por Gallego Burín en papel E. G. España (aunque la falta de indicios no quiere decir, necesariamente, que Lorca no relevara algunas o todas las demás). Utilizó la tinta para corregir o añadir el título y de vez en cuando para revisar el texto; con el lápiz sólo intervino en el texto, en algunos casos en las mismas copias donde también hay correcciones textuales por él a tinta. Esto nos inclina a pensar que hubo dos revisiones parciales en distintas ocasiones, aunque no podamos, ni mucho menos, aseverarlo.<sup>131</sup>

Analicemos los cambios que se dan entre el manuscrito del poeta y el apógrafo de Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez:

---

<sup>131</sup> *Ibíd.*, Andrew Anderson, p. 77

## GACELAS



Gacela primera  
 del autor impreso  
Canción I del Tamarit  
cuando del amor impreso

Nadie comprendía el perfume  
 de la oscura magnolia de tu vientre.  
 Nadie sabía que martirizabas  
 un colibrí de amor entre los dientes.

Mil caballitos perlas se dormían  
 en la plaza con luna de tu frente,  
 mientras que yo enlazaba cuatro noches  
 tu cintura, enemiga de la nieve.

Entre <sup>yo</sup> y jasmín, tu mirada  
 era un pálido ramo de rímelas.  
 Yo busqué, para darte, por mi pecho  
 las letras de marfil que dicen siempre.

Siempre, siempre; jasmín de mi agonia,  
 Tu cuerpo fugitivo para siempre,  
 La soga de tus rosas en mi boca,  
 Tu boca ya oír un para mi muerte.

En el primer poema, la “Gacela primera del amor imprevisto”, observamos cómo Lorca puntúa el final de la primera estrofa. Un punto en el cuarto verso. Nada más. En el verso número trece, el poeta divide por la mitad el verso con una coma y lo concluye con un punto. Quizás para Federico García Lorca, esta separación resultaba clave en ese lugar del poema. De hecho, como ya señalamos con anterioridad y como podemos comprobar ahora en la reproducción de los textos, la intervención que hace el poeta en el poema apógrafo, mantiene esa idea de separación en mitad del verso décimo tercero y le otorga más fuerza aún en la corrección, al sustituir la coma del manuscrito original por los dos puntos que añade en el apógrafo. En el resto del poema manuscrito, Federico se limita a iniciar los versos con mayúscula, de modo que intuimos un punto final en el verso anterior, punto que los amanuenses se entretienen en colocar en la copia.

Pero, aparte de estos puntos obvios, vemos en la versión de los copistas, una profusión de signos de puntuación ausente en el manuscrito y que, a mi modo de parecer, es excesiva. Analizando detenidamente estos signos ortográficos y leyendo el poema de acuerdo con la puntuación, da la impresión de que la mano que otorgó comas y puntos con tanta generosidad, estaba leyendo el verso como si se tratara de un texto en prosa y lo puntúa en consecuencia, dando a la lectura un tono que se aleja del verso y que resta fuerza y sentido al poema, además de, en muchas ocasiones, acabar con la métrica. ¿Acaso no resulta sobrante la coma que parte por la mitad el verso octavo, “tu cintura, enemiga de la nieve”, y que, de algún modo, está rompiendo la sinalefa del verso? o ¿no puede resultar excesiva la coma, tan narrativa como obvia, del verso noveno, “Entre yeso y jazmines, tu mirada”, una pausa que la propia cadencia natural del poema se encarga de hacer, sin necesidad de ralentizar el ritmo poético con el signo de puntuación? ¿Qué poeta abusaría de las comas rompiendo en tres unidades diferentes un endecasílabo magistral?:

“Yo busqué, para darte, por mi pecho”.

Al dejar separado entre comas, como un único bloque, “para darte”, el sentido del verso queda en cierto sentido mutilado, “yo busqué... por mi pecho”.

Pero si algunos signos de puntuación son cuestionables en el poema de los copistas, sin embargo, suplen con acierto la ausencia de tildes, tan característica en toda la obra del poeta granadino. Quizás, sean dos hechos relacionados. Parece que, tanto los copistas en un primer momento, como antólogos y críticos después, han identificado como una única cuestión dos aspectos bien diferentes: la puntuación del texto y la acentuación de las palabras. El hecho de que el poeta no coloque a las palabras su tilde correspondiente se ha equiparado con la falta de puntuación. Y, como veremos a lo largo de este trabajo, se han ido colocando signos de puntuación con la misma disposición con la que se han ido colocando las tildes faltantes. Dos cuestiones que no pueden, de ninguna manera, unificarse como si se tratara de la misma cosa.

Podemos observar cómo en el apógrafo, los tres últimos versos del poema concluyen con una coma que obliga a los versos siguientes a iniciarse con minúscula, mientras que en el manuscrito, aunque no hay signos de puntuación, sin embargo, cada verso se inicia con mayúscula con lo que sobreentenderíamos la existencia de un punto final concluyendo cada verso. En el caso del verso 13, el propio poeta es el que coloca una coma en la modificación que hace al apógrafo.

| <b>POEMA MANUSCRITO DE FGL</b><br><b>Kasida I del Tamarit</b>  | <b>COPIA APÓGRAFA AGB/EGG</b><br><b>Gacela primera del amor imprevisto</b>  |
|--|---|
| <p>Nadie comprendía el perfume de la oscura magnolia de tu vientre<br/>Nadie sabía que martirizabas un <b>colibri</b> de amor entre los dientes.</p> <p>Mil caballitos persas se <b>dormian</b> en la plaza con luna de tu frente mientras que yo enlazaba cuatro noches tu cintura enemiga de la nieve.</p> <p>Entre yeso y jazmines tu mirada era un <b>palido</b> ramo de simientes<br/>Yo busqué para darte por mi pecho las letras de marfil que dicen siempre</p> <p>Siempre siempre, jardín de mi <b>agonia</b>.<br/><b>Tu</b> cuerpo fugitivo para siempre<br/><b>La</b> sangre de tus venas en mi boca<br/><b>Tu</b> boca ya sin luz para mi muerte</p> | <p>Nadie comprendía el perfume de la oscura magnolia de tu vientre.<br/>Nadie sabía que martirizabas un <b>colibrí</b> de amor entre los dientes.</p> <p>Mil caballitos persas se <b>dormían</b> en la plaza con luna de tu frente, mientras que yo enlazaba cuatro noches tu cintura, enemiga de la nieve.</p> <p>Entre yeso y jazmines, tu mirada era un <b>pálido</b> ramo de simientes.<br/>Yo busqué, para darte, por mi pecho las letras de marfil que dice _____</p> <p><u>Siempre, siempre</u>: jardín de mi <b>agonía</b>,<br/><b>tu</b> cuerpo fugitivo para siempre,<br/><b>la</b> sangre de tus venas en mi boca,<br/><b>tu</b> boca ya sin luz para mi muerte.</p> |
|  | <p>*el subrayado se refería en la edición, a la necesidad de que estas palabras se editaran en cursiva.</p>   |

De la “Gacela II de la terrible presencia” no se conserva manuscrito del poeta, sin embargo, podemos hacer una comparativa entre la copia apógrafa y el modo en el que apareció el poema editado por primera vez en la revista *Quaderns de Poesía* en 1935<sup>132</sup>. Parece por lo que cuentan, desde Mario Hernández<sup>133</sup>, Andrew Anderson o Miguel García Posada, que Lorca dictó de memoria el poema a Tomás Garcés, director de la revista *Quaderns de Poesía*, donde aparecería publicado.

---

<sup>132</sup> *Quaderns de Poesía*. Año I, nº 3, oct. 1935. Barcelona. p. 16. En la página 17, se ilustra el poema con un dibujo de Enric Casanova: Una mujer desnuda de largos cabellos que cubre el cuerpo con una toalla.

<sup>133</sup> Escribe Mario Hernández sobre la “Gacela II, de la terrible presencia”, en el apartado “Notas al texto y Cronología” de su edición, en la pág. 159, lo siguiente:

“...el poema le fue solicitado a Federico, para la mencionada revista, por Tomás Garcés.”

Aunque para él “es más probable que el poema fuera escrito de memoria por el propio García Lorca”.

Sin embargo, Antonina Rodrigo en las páginas 423-424, de su libro *García Lorca en Cataluña*, reproduce el siguiente texto firmado por Tomás Garcés:

#### **UN RECUERDO DE GARCÍA LORCA**

Es sabido -Guillermo de Torre lo escribió en su prólogo a la primera edición Losada- el escaso afán que García Lorca sentía por ver publicadas sus obras. Y cómo prefería su difusión oral a otra cualquiera. Así, a pesar de mi insistencia por conseguir uno de sus poemas para “*Quaderns de Poesía*”, la entrega se iba demorando, y sólo al encontrarnos por azar él y yo un día en la Plaza de Cataluña pude llevarle al Café de la Luna (¡qué bonito nombre, qué lugar mejor, sobre todo entonces, antes de los astronautas, para la conversación de dos poetas!) y allí arrancarle, dictada de viva voz y transcrita por mí en un pedazo de papel, sobre la fría mesa de mármol, su estupenda “Gacela de la terrible presencia”, que apareció en seguida en el número 3 de nuestra revista.

He comparado su texto con el que figura, ya definitivo, en el *Diwan del Tamarit* y únicamente una palabra aparece corregida al pasar de la revista al libro. Sólo un leve retoque en aquella versión oral inolvidable.

TOMÁS GARCÉS

Esa palabra que aparece corregida, ese “leve retoque” al que se refiere Tomás Garcés, es el cambio que se ha ido produciendo a lo largo de las diferentes ediciones de “ilumines” en lugar de “enseñes” del verso 10 de esta gacela: “Pero no ilumines tu limpio desnudo”.

Daniel Devoto en nota a pie de página (nota 11. p. 89) de su *Introducción a Diván de Tamarit de Federico García Lorca*, comenta a propósito de las palabras de Tomás Garcés, que “la similitud de los vv. 13-16 parece sin embargo más reiteración intencional que infidelidad momentánea de su memoria”. Y está claro que se trata de un juego musical que se crea con la reiteración de “enseñes” de los dos versos. Ritmo que se rompe al optar por “ilumines” del v. 13.



Sacela II de la terrible presencia

Yo quiero que el agua se quede sin cauce.  
Yo quiero que el viento se quede sin valles.

Quiero que la noche se quede sin ojos  
y mi corazón sin la flor del oro;

Que los vientos hablen con las grandes hojas  
y que la lumbre se uniera a sombra.  
que brillen los dientes de la ~~calavera~~ <sup>calavera</sup>  
y los amarillos inunden la seda.

Puedo ver el duelo de la noche herida  
luchando enroscada con el mediodía.

Resisto un oasis de verde veneno  
y los arcos rotos donde supe el tiempo.

Pero no ilumines tu limpio desnudo  
como un negro cactus abierto en los juncos

Déjame en un ansia de oscuras planetas  
pero no me enseñes tu cintura fresca.

| <p style="text-align: center;"><b>Gacela de la terrible presencia</b><br/> <b>Quaderns de poesia. Año I, nº 3.</b><br/> <b>Barcelona 1935</b></p>   | <p style="text-align: center;"><b>Gacela II de la terrible presencia</b><br/> <b>Copia apógrafa</b></p>  |
|---|--|
| <p>Yo quiero que el agua se quede sin cauce<br/> yo quiero que el viento se quede sin valles.</p> <p>Quiero que la noche se quede sin ojos<br/> y mi corazón sin la flor del oro.</p> <p><b>Que</b> los bueyes hablen con las grandes hojas<br/> y que la lombriz se muera de sombra.</p> <p>Que brillen los dientes de la calavera<br/> y los amarillos inunden la seda.</p> <p>Puedo ver el duelo de la noche herida<br/> luchando enroscada con el mediodía.</p> <p>Resisto un ocaso de verde veneno<br/> y los arcos rotos donde sufre el tiempo.</p> <p>Pero no <b>me enseñes</b> tu limpio desnudo<br/> como un negro cactus abierto en los juncos.</p> <p>Déjame en un ansia de planetas,<br/> <b>¡pero no me enseñes tu cintura fresca!</b></p> | <p>Yo quiero que el agua se quede sin cauce.<br/> <b>Yo</b> quiero que el viento se quede sin valles.</p> <p>Quiero que la noche se quede sin ojos<br/> y mi corazón sin la flor del oro;</p> <p><b>que</b> los bueyes hablen con las grande hojas<br/> y que la lombriz se muera de sombra.</p> <p>Que brillen los dientes de la calavera<br/> y los amarillos inunden la seda.</p> <p>Puedo ver el duelo de la noche herida<br/> luchando enroscada con el mediodía.</p> <p>Resisto un ocaso de verde veneno<br/> y los arcos rotos donde sufre el tiempo.</p> <p>Pero no <b>ilumines</b> tu limpio desnudo<br/> como un negro cactus abierto en los juncos.</p> <p>Déjame en un ansia de oscuros planetas,<br/> pero no me enseñes tu cintura fresca.</p> |

Encontramos variantes en la puntuación, además de algunos cambios que modifican por completo la semántica del verso y en consecuencia, del poema. Aparte de las diferencias en la puntuación que observamos en los versos 1º y 4º, con su respectiva disparidad entre mayúsculas y minúsculas en el arranque de los versos 2º y 5º, la diferencia fundamental entre ambas versiones, reside en el verbo del verso 13: “enseñar” en la versión de *Quaderns*, “iluminar” en la versión de los copistas. Una figura de repetición próxima al homoioteleuton o similitudinencia, una asonancia provocada por la igualdad o semejanza de los sonidos finales de palabras que cierran enunciados consecutivos, aunque esta figura se realciona más con la rima en la prosa. De todos modos, analizaremos estos aspectos con más detenimiento en el capítulo “Métrica y

semántica de los poemas”. Nos ceñimos aquí a las diferentes disimilitudes en términos y puntuación.

En la primera dicotomía, resulta más apropiada la puntuación final del verso cuarto, con un punto, como aparece en el poema de *Quaderns*. Tal y como está configurado el poema (versos de dos, el primero sin puntuar, el segundo cerrado con un punto), tiene más sentido el punto que cierra el verso cuarto que el punto y coma de la copia, un signo éste más propio de la narración. De la segunda diferencia nos ocuparemos más extensamente en el apartado “Diferentes Ediciones” de este trabajo.

Parece más lógico pensar que la versión publicada debía de ser más afín a los deseos del poeta que la copia., pues al fin y al cabo, es razonable deducir que el poema publicado es aquel por el que, finalmente, se decidió el poeta. El poema se publicó en octubre de 1935, si damos por hecho que la versión última, es la de los copistas, estamos reforzando la teoría que apuntábamos al inicio de este apartado, de que el apógrafo se realizó después del último poema editado, antes del verano de 1936.

Que la versión publicada en Barcelona sigue un manuscrito del poeta, nos lo dice el hecho de encerrar el último verso entre admiraciones, muy característico de Federico García Lorca y que veremos repetido en otros poemas<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> Encontramos este cierre en los manuscritos de Federico García Lorca en la “Gacela de la raíz amarga”: “Amor:Enemigo mío/¡Muerde tu raíz amarga!” o en la “Casida del recuerdo de amor”: “Pero deja tu recuerdo/ ¡Déjalo solo en mi pecho!”

La noche ~~del amor desesperado~~

P-61

La noche no quiere venir  
para que tú no veigas,  
ni yo pueda ir.

Pero yo iré  
aunque ~~un sol de alacranes~~ me come la piel  
Por tu veneno  
con la lengua quemada por la lluvia de sol  
para ~~la lluvia~~

El día no quiere venir.  
Cada vez que ~~veo~~ ~~trazo una línea~~  
~~una línea de vida~~ ~~detrás del~~ ~~puerto~~  
para que tú no veigas  
ni yo pueda ir.

Pero yo iré  
enfrentando a los saños mi moribundo cuerpo

Por tu veneno  
por las turbias cloacas de la oscuridad.

Ni la noche ni el día quieren venir

para que por ti muera  
y tú mueras por mí.

La noche del amor desesperado

La noche no quiere venir  
para que tú no veigas,  
ni yo pueda ir.

Pero yo iré  
aunque ~~un sol de alacranes~~ me come  
~~un sol de alacranes~~ la piel  
Por tu veneno  
con la lengua quemada por la lluvia  
de sol.

El día no quiere venir  
para que tú no veigas,  
ni yo pueda ir.

Pero yo iré  
enfrentando a los saños mi moribundo cuerpo  
Por tu veneno  
por las turbias cloacas de la oscuridad.

Ni la noche ni el día quieren venir  
para que por ti muera  
y tú mueras por mí.

En la “Gacela III del amor desesperado”, Federico García Lorca se vale de dos elementos claros para separar las estrofas y para marcar la puntuación. Uno es la pequeña línea colocada justo en el centro entre una estrofa y otra. Un signo mucho más contundente, si cabe, que el propio espacio o el punto. El otro elemento que usa para destacar las pausas, como venimos observando, es la mayúscula. Inicia el verso que supone posterior a una pausa con mayúscula y el punto en la versión del poeta, se sobreentiende.

| <p align="center"><b>MANUSCRITO DE FGL</b><br/><b>Gacela del amor desesperado</b></p>  | <p align="center"><b>COPIA APÓGRAFA DE AGB/EGG</b><br/><b>Gacela III de amor desesperado</b></p>  |
|--|---|
| <p>La noche no quiere venir<br/>para que tu no vengas<br/>ni yo pueda ir.</p> <p align="center">-</p> <p>Pero yo <b>ire</b><br/>aunque un sol de alacranes me coma la sien<br/>Pero <b>tu vendras</b><br/>con la lengua quemada por la lluvia de sal</p> <p align="center">-</p> <p>El <b>dia</b> no quiere <b>venir.</b><br/><b>Para</b> que <b>tu</b> no vengas<br/>ni yo pueda ir</p> <p align="center">-</p> <p>Pero yo <b>ire</b><br/>entregando a los sapos mi mordido clavel<br/>Pero <b>tu</b> vendrás<br/>por las turbias cloacas de la oscuridad.</p> <p align="center">-</p> <p>Ni la noche ni el <b>dia</b> quieren venir<br/><b>Para</b> que por ti muera<br/>y <b>tu</b> mueras por mí</p> <p align="center">-</p> | <p>La noche no quiere venir<br/>para que <b>tú</b> no vengas,<br/>ni yo pueda ir.</p> <p>Pero yo <b>iré,</b><br/>aunque un sol de alacranes me coma la sien.<br/>Pero <b>tú vendrás</b><br/>con la lengua quemada por la lluvia de sal.</p> <p>El <b>día</b> no quiere venir<br/><b>para</b> que <b>tú</b> no vengas,<br/>ni yo pueda ir.</p> <p>Pero yo <b>iré</b><br/>entregando a los sapos mi mordido clavel.<br/>Pero <b>tú vendrás</b><br/>por las turbias cloacas de las oscuridad.</p> <p>Ni la noche ni el <b>día</b> quieren venir<br/><b>para</b> que por ti muera<br/>y <b>tú</b> mueras por <b>mí.</b></p> |

Si comparamos el manuscrito original con la copia vemos que muchas de las comas y de los puntos que aparecen demás en esta última, son innecesarios: la coma final del segundo verso, la que encontramos en el cuarto verso, en el noveno... Habría que destacar el hecho de que los copistas cambien la puntuación del octavo verso, en la tercera estrofa, y supriman el punto que el autor colocó. Si el poeta no se prodiga en puntuación, no se entiende demasiado bien que eliminen, en un afán de ultracorrección, las pocas veces que Federico García Lorca puntúa.

La del conserje de los años 60  
 Jacela

Solo mente por oír  
 la campana de la Vela  
 Te puse una ~~guirnalda~~ <sup>guirnalda</sup> de verbena

Granada era una luna  
 ahogada entre las yedras

Solamente por oír  
 la campana ~~de~~ <sup>de</sup> la Vela  
~~desgarre~~ <sup>desgarre</sup> mi jardín de Cartajena

Granada era una luna  
~~ahogada~~ <sup>ahogada</sup>  
 rosa por las velas

Solamente por oír  
 la campana de la Vela  
~~ahogada~~ <sup>ahogada</sup> en tu cuerpo  
 sin saber de guirnalda era

Jacela <sup>II</sup> del amor que no se desahucia

Solamente por oír  
 la campana de la Vela  
 te puse una ~~guirnalda~~ <sup>guirnalda</sup> de verbena

Granada era una luna  
 ahogada entre las yedras

Solamente por oír  
 la Campana de la Vela  
 desgarré mi jardín de Cartajena.

Granada era una corza  
 rosa por las velas.

Solamente por oír  
 la Campana de la Vela  
 ahogada en  
 mi ~~corpo~~ <sup>corpo</sup> tu cuerpo  
 sin saber de guirnalda era

La “Gacela IV del amor que no se deja ver” es uno de los pocos poemas donde la puntuación que se añade (fundamentalmente puntos al final de las estrofas) no entorpece el texto. En el texto el poeta nos señala la existencia de una pausa colocando mayúsculas que inician los versos posteriores a ella y los copistas directamente colocan el punto. No es un poema que resulte dañado con la puntuación extra.

| POEMA MANUSCRITO FGL<br>Gacela del amor que no se deja ver   | COPIA APÓGRAFA AGB/EGG<br>Gacela IV del amor que no se deja ver  |
|--|--|
| <p>Solamente por <b>oír</b><br/>la campana de la Vela<br/><b>Te</b> puse una corona de verbena<br/>-<br/>Granada era una luna<br/>ahogada entre las yedras<br/>-<br/>Solamente por <b>oír</b><br/>la <b>campana</b> de la <b>vela</b><br/>desgarré mi <b>jardin</b> de Cartagena<br/><br/>Granada era una corza<br/>rosa por las veletas<br/><br/>Solamente por <b>oír</b><br/>la <b>campana</b> de la Vela<br/>me abrasaba en tu cuerpo<br/>sin saber de <b>quien</b> era</p> | <p>Solamente por <b>oir</b><br/>la campana de la Vela<br/><b>te</b> puse una corona de verbena.<br/><br/>*<u>Granada era una luna</u><br/><u>ahogada entre las yedras.</u><br/><br/>Solamente por <b>oir</b><br/>la <b>Campana</b> de la <b>Vela</b><br/>desgarré mi <b>jardín</b> de Cartagena.<br/><br/><u>Granada era una corza</u><br/><u>rosa por las veletas.</u><br/><br/>Solamente por <b>oir</b><br/>la <b>Campana</b> de la Vela<br/>me abrasaba en tu cuerpo<br/>sin saber de <b>quién</b> era.</p> |
|  | *El subrayado indicaba que los versos debían ir en cursiva   |

Sin embargo, se produce en la copia un hecho curioso: son los copistas los que no acentúan la palabra “oír”, frente al poema manuscrito donde aparece escrita correctamente. Además notamos que en la copia no hay una unificación respecto al modo de escribir “campana” y la encontramos con mayúscula en los versos séptimo y duodécimo y con minúscula en el segundo verso. Suponemos que se trata de considerar si “Campana de la Vela” lo consideran como un nombre propio o no. Teniendo en cuenta el significado que tiene en la ciudad, debería considerarse como tal.



K-5(9)

Karika JJ

Toda las tardes en Granada  
 todas las tardes se <sup>muere un niño</sup>  
 y todos los días el agua se <sup>viene</sup>  
 a conversar con sus amigos  
 los muertos <sup>llevan alas de mosquito</sup>  
 el viento <sup>lleva un niño limpio</sup>  
 con dos <sup>muñecos</sup> <sup>que vuelan por los techos</sup>  
 muertos <sup>que es un muchacho herido</sup>  
 No que <sup>debe</sup> en el cielo <sup>ni una brisa de alondra</sup>  
 cuando <sup>yo te encuentro por las gatas del vino</sup>  
 No <sup>quedaba</sup> en la tierra <sup>ni una brisa de nube</sup>  
 cuando <sup>te abrogabas por el río</sup>  
 un gigante <sup>de agua</sup> <sup>que cubre los montes</sup>  
 y el valle <sup>que rodea un perro y un niño</sup>  
 Tu cuerpo <sup>era</sup> <sup>la sombra violeta de mis manos</sup>  
 era <sup>por los ojos</sup> <sup>un arcángel de frío</sup>  
 muerto <sup>en la vida</sup>

~~Casida # del Tamarit~~  
 Casida # del Tamarit  
 Todas las tardes en Granada,  
 Todas las tardes se muere un niño.  
 Toda las tardes el agua se muere  
 a conversar con sus amigos  
 los muertos llevan alas de mosquito,  
 El viento muñado y el viento limpio  
 con dos muñecos que vuelan por los techos  
 y el día es un muchacho herido.  
 No quedaba en el aire ni una brisa de alondra  
 cuando yo te encuentro por las gatas del vino.  
 No quedaba en la tierra ni una brisa de nube  
 cuando te abrogabas por el río.  
 Un gigante de agua cubre los montes  
 y el valle fue rodeado con perros y con niños  
 Tu cuerpo, <sup>con</sup> la sombra violeta de mis manos  
 era, muerto en la orilla, un arcángel de frío

La “Gacela V del niño muerto”:

| POEMA MANUSCRITO FGL<br>KASIDA II  | COPIA APÓGRAFA AGB/EGG<br>GACELA V DEL NIÑO MUERTO  |
|--|---|
| <p>Todas las tardes en Granada<br/>todas las tardes se muere un niño<br/>Todas las tardes el agua se sienta<br/>a conversar con sus amigos<br/>Los muertos llevan <b>dos</b> alas de musgo,<br/><b>el</b> viento nublado y el viento limpio<br/>son dos faisanes que vuelan por las torres<br/>y el <b>dia</b> es un muchacho herido<br/>No quedaba en el <b>cielo</b> ni una brizna de alondra<br/>cuando yo te <b>encontre</b> por las grutas del vino<br/>No quedaba en la tierra ni una miga de nube<br/>cuando te ahogabas por el río.<br/>Un gigante de agua <b>cayo</b> sobre los montes<br/>y el valle <b>fue</b> rodando con perros y con lirios<br/>Tu cuerpo <b>con</b> la sombra violeta de mis manos<br/>era muerto en la orilla un <b>arcánjel</b> de frío</p> | <p>Todas las tardes en Granada,<br/>todas las tardes se muere un niño.<br/>Todas las tardes el agua se sienta<br/>a conversar con sus amigos.<br/><br/>Los muertos llevan alas de musgo.<br/><b>El</b> viento nublado y el viento limpio<br/>son dos faisanes que vuelan por las torres<br/>y el <b>día</b> es un muchacho herido.<br/><br/>No quedaba en el <b>aire</b> ni una brizna de alondra<br/>cuando yo te <b>encontré</b> por las grutas del vino.<br/>No quedaba en la tierra ni una miga de nube<br/>cuando te ahogabas por el río.<br/><br/>Un gigante de agua <b>cayó</b> sobre los montes<br/>y el valle <b>fué</b> rodando con perros y con lirios.<br/>Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,<br/>era, muerto en la orilla, un <b>arcángel</b> de frío.</p> |

En esta gacela hay que reseñar distintas diferencias. Nos detenemos en primer lugar, en la estructura del poema y observamos cómo en la copia se divide el poema en cuatro estrofas, división que lleva al lector a enfrentarse con el poema en bloques. Encontramos excesiva la profusión de comas del último verso: “era, muerto en la orilla, un arcángel de frío”, comas narrativas (el caso de encerrar entre comas “muerto en la orilla”), comas que separan sinalefas (“orilla, un arcángel”). Formas de puntuación más propias de la narración.

A veces, se convierten versos en un sinsentido semántico por tal de puntuar. Así, en el verso quince (“Tu cuerpo con la sombra violeta de mis manos”), se elimina la preposición “con” del manuscrito, para introducir entre comas “la sombra violeta de mis manos”, con el perjuicio que provoca al sentido del poema. Es evidente que no es igual “Tu cuerpo **con** la sombra violeta de mis manos” que “Tu cuerpo, la sombra violeta de mis manos,”. En el manuscrito el sentido es evidente: el cuerpo sobre el que se dibuja la

sombra de otras manos. La caricia de la mano sobre un cuerpo. Mientras que eliminando la preposición y colocando entre comas “la sombra violeta de mis manos”, se resta sentido al verso, pues parece que es el cuerpo la sombra de las manos, algo que no tiene razón de ser, pues son las manos las que pueden proyectar la sombra sobre un cuerpo y no al revés. Probablemente, más que el sentido, lo que ha prevalecido a la hora de intervenir sobre este verso han sido las cuestiones métricas.

Habría que señalar también cómo en el manuscrito, el poeta ha jugado y ha trabajado con las preposiciones y el significado, pues en un principio aparece tachado “sin” sobre el que coloca “con”, pero el verso ha sido concebido siempre con preposición, es decir, “con/sin la sombra violeta de mis manos”. Por no mencionar que al eliminar la preposición y sustituirla por un signo de puntuación, al faltar una sílaba, desaparece el alejandrino.

Igual ocurre en el verso quinto, “Los muertos llevan alas de musgo”, al que el poeta le añadió *a posteriori* el adjetivo “dos” superponiéndolo al verso (“Los muertos llevan dos alas de musgo”). Está claro que las alas son dos, así que, desde el punto de vista semántico, resultaba reiterativo por lo evidente. Los copistas granadinos obviaron la añadidura, probablemente siguiendo este planteamiento, sin embargo, eludieron el verdadero motivo del aditamento: la métrica. Está claro que Federico García Lorca coloca ese “dos” para convertir el verso decasílabo en un endecasílabo. Los copistas deciden hacer caso omiso de la corrección última del poeta y dejan el verso falto de ritmo. Además, Federico García Lorca, al introducir el numeral, construye un juego semántico: “dos alas de musgo”, una “el viento nublado”, otra “el viento limpio”, ambas son “dos faisanes que vuelan por las torres”. Un juego que produce la reiteración en “dos alas” y “dos faisanes”.

En el verso noveno, vemos también un cambio de palabra. Donde el poeta escribió “cielo”, (“No quedaba en el cielo ni una brizna de alondra”), los copistas manuscibieron

“aire”, (“No quedaba en el aire ni una brizna de alondra”). Rompiendo de nuevo un juego de opuestos que el poeta crea al contraponer el “cielo” del verso noveno con la “tierra” del undécimo verso: “No quedaba en el cielo ni una brizna de alondra”/”No quedaba en la tierra ni una miga de nube”. Al sustituir “cielo” por “aire”, desaparece la oposición “cielo/ tierra”.

Federico García Lorca compone la música del poema con el juego de repeticiones que aparece desde la primera estrofa, con la reiteración de “Todas las tardes en Granada...” de los versos primero, segundo y tercero. La repetición en los versos quinto y séptimo de “dos alas” y “dos faisanes” y, de nuevo, la reiteración de “No quedaba en...” con la contraposición de “cielo” y “tierra”, de los versos noveno y undécimo de la tercera estrofa. La cuarta estrofa, la final, está exenta de repetición por tratarse de la estrofa conclusiva. Esta música se rompe en el apógrafo al eliminar repeticiones y contraposiciones.

Otra de las variantes que encontramos en este poema, es el modo en el que aparece escrita la palabra “arcángel”. En principio, podríamos pensar que se trata de una falta de ortografía por parte del poeta que escribe la palabra con “j”, “arcánjel”, error que los copistas subsanan. Pero puede ocurrir, como explicaremos con más detenimiento en el apartado “Diferentes Ediciones”, que se trate de una indefinición existente en el momento, sobre de la utilización de la “j” y la “g” o puede tratarse de ese afán tan juanramoniano de escribir las palabras con la grafía que se ajustara más al fonema.

- ~~Comida~~ de la raíz amarga -  
Gacela

Hay una raíz amarga terreras  
y un mundo de miel ~~terras~~ ~~terras~~

Ni la mano más pequeña  
quiebra la puerta del agua.

¿Dónde vas, caídas, caídas

Hay un cielo de mil ventanas  
- batalla de abejas lividas -  
y hay una raíz amarga.

Amarra.

Duele en la planta del pie,  
el interior de la cara,  
y duele en el tronco fresco  
de noche según costaba.

Amor! Enemigo mío,  
¡resaca tu raíz amarga!

Gacela <sup>II</sup> de la raíz amarga

Hay una raíz amarga  
7 un mundo de miel terreras.

Ni la mano más pequeña  
quiebra la puerta del agua.

¿Dónde vas, adónde, dónde?

Hay un cielo de mil ventanas  
- batalla de abejas lividas -  
y hay una raíz amarga.

Amarra.

Duele en la planta del pie  
el interior de la cara,  
y duele en el tronco fresco  
de noche según costaba.

Amor! Enemigo mío,  
¡resaca tu raíz amarga!

| MANUSCRITO FGL<br>Gacela de la raíz amarga   | COPIA APÓGRAFA AGB/EGG<br>Gacela VI de la raíz amarga  |
|--|--|
| <p>Hay una raíz amarga<br/>y un mundo de mil terrazas<br/>-<br/>Ni la mano mas pequeña<br/>quiebra la puerta del agua<br/>-<br/>¿donde vas? ¿adonde? ¿donde?<br/>Hay un cielo de mil ventanas<br/>-batalla de abejas lividas-<br/>y hay una raíz amarga.</p> <p>Amarga.</p> <p>Duele en la planta del pie,<br/>el interior de la cara<br/>y duele en el tronco fresco<br/>de la noche recién cortada.</p> <p>Amor: Enemigo mio<br/>¡Muerde tu raíz amarga!</p> | <p>Hay una raíz amarga<br/>y un mundo de mil terrazas.<br/>-<br/>Ni la mano más pequeña<br/>quiebra la puerta del agua.<br/>-<br/>¿Dónde vas, adónde, dónde?<br/>Hay un cielo de mil ventanas<br/>-batalla de abejas lívidas-<br/>y hay una raíz amarga.</p> <p>Amarga.</p> <p>Duele en la planta del pie<br/>el interior de la cara,<br/>y duele en el tronco fresco<br/>de noche recién cortada.</p> <p>¡Amor, enemigo mio,<br/>muerde tu raíz amarga!</p> |

Puede llegar a entenderse que un poema, carente por completo de puntuación, sea dotado de la misma, aunque personalmente no lo comparto, pues en la lectura, el poema posee una cadencia y un ritmo que la puntuación elimina. Pero es más difícil comprender por qué se cambia la puntuación que puso el poeta. Cuando Lorca escribe tres interrogaciones en el verso quinto, “¿donde vas? ¿adonde? ¿donde?”, Gallego Burín y García Gómez deciden agrupar cada cuestión en una sola pregunta “¿Dónde vas, adónde, dónde?”. Con esta decisión se altera la cadencia que provocaba la repetición de cada una de las cuestiones como preguntas independientes. Para repetir tres interrogaciones diferentes hay que detenerse en cada una de ellas, tomar aire antes de

plantear la siguiente, por lo que entre una y otra cuestión hay una pausa que otorga a las preguntas una fuerza y un compás que no existe en una única cuestión. Una sola interrogación se lee de una vez y con una frecuencia mucho más monótona. Hay tres silencios que se pierden en la copia, tal vez para hacer más visible el octosílabo.

Los dos últimos versos de esta gacela han sido modificados por *mor* de una puntuación imposible de inferir. De las raras ocasiones en las que el poeta se detiene a colocar signos de puntuación, es ésta la más clara. Dos enormes puntos que separan “Amor” de un “Enemigo” escrito con una mayúscula poderosa. Y entre admiraciones “¡Muerde tu raíz amarga!”. La versión de Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez, “¡Amor, enemigo mío, / muerde tu raíz amarga!”, está mucho más suavizada.

P. 6(1)

No te lleves tu recuerdo  
 déjalo solo en mi pecho.

~~Algunas veces pienso que también  
 todo es el presente~~ También he pensado  
 en el mundo de la vida

~~Un mundo de recuerdos  
 que quizás sea mejor~~ Me separa de la muerte  
 un mundo de recuerdos  
 que quizás sea mejor

Toda la noche cuando  
 los miembros de veneno  
 Alguna vez con el viento  
~~esta~~ con el viento de la noche  
 con un latido que  
 me recuerda al viento

Un mundo de recuerdos  
 que quizás sea mejor  
~~Así como mi cuerpo  
 por los pedruzcos dejen~~ El viento que va en silencio  
 el viento que va en silencio  
 el viento que va en silencio

Pero deja tu recuerdo  
 déjalo solo en mi pecho.

FUNDACION FEDERICO GARCIA LORCA

Fragmento del recuerdo de amor

No te lleves tu recuerdo.  
 Déjalo solo en mi pecho,  
 Fendula de blanco cuerpo  
 en el marino de Chile  
 me separa de la muerte  
 un mundo de malos sueños.

Soy pena de tus penas  
 para mi corazón de jeso.

Toda la noche en el viento,  
 mi ojo, como dos peces.

Toda la noche, cuando  
 los miembros de veneno.

Algunas veces el viento  
 es un latido que  
 es un latido que  
 la madrugada de invierno.

Un mundo de malos sueños  
 me separa de la muerte.

p. 6

La muerte cubre en silencio  
 el valle gris de tu cuerpo.  
 Por el amor del encuentro  
 la muerte está cocinando.

Pero deja tu recuerdo  
 déjalo solo en mi pecho



| <p style="text-align: center;"><b>MANUSCRITO FGL</b><br/><b>Gacela del recuerdo de amor</b></p>  | <p style="text-align: center;"><b>COPIA APÓGRAFA AGB/EGG</b><br/><b>Gacela VII del recuerdo de amor</b></p>  |
|--|--|
| <p>No te lleves tu recuerdo<br/>dejaló solo en mi pecho.<br/>-</p> <p>Temblor de blanco cerezo<br/>en el martirio de Enero<br/>-</p> <p>Me separa de los muertos<br/>un muro de malos sueños<br/>-</p> <p>Doy pena de lirio fresco<br/>para un corazón de yeso<br/>Toda la noche en el huerto<br/>mis ojos como dos perros<br/>Toda la noche comiendo<br/>los membrillos de veneno<br/>Algunas veces el viento<br/>Es un tulipan de miedo<br/>-</p> <p>Es un tulipan enfermo<br/>la madrugada de invierno<br/>-</p> <p>Un muro de malos sueños<br/>Me separa de los muertos<br/>La hierba cubre en silencio<br/>el valle gris de tu cuerpo<br/>-</p> <p>Por el arco del encuentro<br/>la cicuta está creciendo<br/>Pero deja tu recuerdo<br/>¡Déjalo solo en mi pecho!</p> | <p>No te lleves tu recuerdo.<br/>Déjalo solo en mi pecho,<br/>temblor de blanco cerezo<br/>en el martirio de Enero.</p> <p>Me separa de los muertos<br/>un muro de malos sueños.</p> <p>Doy pena de lirio fresco<br/>para un corazón de yeso.</p> <p>Toda la noche en el huerto,<br/>mis ojos, como dos perros.</p> <p>Toda la noche, comiendo<br/>los membrillos de veneno.</p> <p>Algunas veces el viento<br/>es un tulipán de miedo,<br/>es un tulipán enfermo,<br/>la madrugada de invierno.</p> <p>Un muro de malos sueños<br/>me separa de los muertos.<br/>La hierba cubre en silencio<br/>el valle gris de tu cuerpo.</p> <p>Por el arco del encuentro<br/>la cicuta está creciendo.</p> <p>Pero deja tu recuerdo,<br/>déjalo solo en mi pecho</p> |

A lo largo del análisis comparativo que venimos haciendo sobre la puntuación entre los poemas manuscritos del autor y la copia que hicieron Antonio Gallego y Emilio García Gómez, hemos podido observar cómo Lorca en sus manuscritos, cuando quiere separar estrofas, en lugar del punto o el espacio, traza una pequeña línea que hace las veces de divisoria entre una estrofa y otra. Y así marca cuartetos, tercetos, etc... De

modo que sustituye la puntuación por esta minúscula raya que el poeta se entretiene en remarcar, para que no haya duda de su existencia ni pueda confundirse con una gota de tinta o con parte de una palabra. Sin embargo, observamos que en esta gacela la copia diverge de la división que hace el poeta en el original. “No te lleves tu recuerdo/ déjalo solo en mi pecho.” Dos versos que Federico separa de los inmediatamente posteriores con la línea divisoria que mencionábamos. Lo que escapa a toda comprensión es que se coloque un punto en el primer verso, distanciándolo del segundo y por contra, una el segundo verso con una coma al tercero: “No te lleves tu recuerdo./ Déjalo solo en mi pecho,/Temblor de blanco cerezo”. Da la sensación de que hay un interés tan esmerado en puntuar que la ultracorrección raya el absurdo. No se entiende por qué se divide un verso con una coma que llega a restar sentido, a romper la cadencia y sobre todo a partir por la mitad el octosílabo, “mis ojos, como dos perros.” O ¿cuál es la razón de separar con otra coma “Toda la noche” de “comiendo”?, lo que ambos signos hacen no es, ni más ni menos, que romper la métrica, destrozar en dos pedazos los octosílabos y, en consecuencia, el ritmo. No hay más que ver el error gravísimo que se comete al eliminar las admiraciones del último verso: “¡Déjalo solo en mi pecho!”. Otro más que vuelve para suavizar el final y restar vida y fuerza al colofón de esta increíble gacela.

Quiero dormir el sueño de las mañanas,  
 alejarme del tumulto de los cementerios.  
 Quiero dormir el sueño de aquel niño,  
 que querrá irse al corral en alta mar.  
 No quiero que me repita que los muertos aspiden  
 que la boca <sup>me</sup> ~~hace~~ <sup>pedir</sup> agua <sup>pediendo</sup> <sup>agua</sup> <sup>pedida</sup>.  
 No quiero enterarme de los muertos <sup>que</sup> <sup>peden</sup> <sup>agua</sup>  
 ni de la <sup>luna</sup> <sup>con</sup> <sup>una</sup> <sup>boa</sup> <sup>de</sup> <sup>serpiente</sup>  
 que trabaja antes del amanecer.  
 Quiero dormir un rato,  
 un rato, un momento, un siglo,  
 pero que todos sepan que me he muerto;  
 que soy el pequeño amigo del viento Oeste,  
 que soy la sombra inmensa de mi lágrima.

Quiero dormir el sueño de las mañanas,  
 alejarme del tumulto de los cementerios.  
 Quiero dormir el sueño de aquel niño,  
 que querrá irse al corral en alta mar.  
 No quiero que me repita que los muertos aspiden  
 que la boca <sup>me</sup> ~~hace~~ <sup>pedir</sup> agua <sup>pediendo</sup> <sup>agua</sup> <sup>pedida</sup>.  
 No quiero enterarme de los muertos <sup>que</sup> <sup>peden</sup> <sup>agua</sup>  
 ni de la <sup>luna</sup> <sup>con</sup> <sup>una</sup> <sup>boa</sup> <sup>de</sup> <sup>serpiente</sup>  
 que trabaja antes del amanecer.  
 Quiero dormir un rato,  
 un rato, un momento, un siglo,  
 pero que todos sepan que me he muerto;  
 que soy el pequeño amigo del viento Oeste,  
 que soy la sombra inmensa de mi lágrima.

III  
 Saca la la muerte oscura

Quiero dormir el sueño de las mañanas,  
 alejarme del tumulto de los cementerios.  
 Quiero dormir el sueño de aquel niño,  
 que querrá irse al corral en alta mar.  
 No quiero que me repita que los muertos  
 que la boca <sup>me</sup> ~~hace~~ <sup>pedir</sup> agua <sup>pediendo</sup> <sup>agua</sup> <sup>pedida</sup>.  
 No quiero enterarme de los muertos <sup>que</sup> <sup>peden</sup> <sup>agua</sup>  
 ni de la luna con una boa de serpiente  
 que trabaja antes del amanecer.  
 Quiero dormir un rato,  
 un rato, un momento, un siglo,  
 pero que todos sepan que me he muerto;  
 que hay un establo de oro en mis labios;  
 que soy el pequeño amigo del viento Oeste,  
 que soy la sombra inmensa de mi lágrima.  
 Cubreme por la aurora con un velo  
 porque me arrojará fuimado de hornijas,  
 y moja con agua pura mis zapatos  
 para que rebale la pinga de su alacrán.  
 Porque quiero dormir el sueño de las mañanas  
 para aprender un llanto que me limpie  
 de la <sup>luna</sup> <sup>con</sup> <sup>una</sup> <sup>boa</sup> <sup>de</sup> <sup>serpiente</sup>

| <p style="text-align: center;"><b>MANUSCRITO FGL</b><br/><b>Casida de la Huida</b></p>  | <p style="text-align: center;"><b>COPIA APÓGRAFA AGB/EGG</b><br/><b>Gacela VIII de la muerte oscura</b></p>  |
|---|--|
| <p>Quiero dormir el sueño de las manzanas<br/>alejarme del tumulto de los cementerios<br/>quiero dormir el sueño de aquel niño<br/>que quería cortarse el <b>corazon</b> en alta mar</p> <p>No quiero que me repita que los muertos no pierden la<br/>[sangre<br/>que la boca podrida sigue pidiendo agua<br/>No quiero enterarme de los martirios que da la hierba<br/>ni de la luna con boca de serpiente<br/>que trabaja antes del amanecer.</p> <p>Quiero dormir un rato<br/>un rato un minuto un siglo<br/>pero que todos sepan que no he muerto<br/>que hay un establo de oro en mis labios<br/>que soy el pequeño amigo del viento Oeste<br/>que soy la sombra inmensa de mis lagrimas</p> <p><b>Cubreme</b> por la aurora con un velo<br/>porque me <b>arrojara</b> puñados de hormigas<br/>y moja con agua dura mis zapatos<br/>para que resbale la pinza de su alacrán</p> <p>Porque quiero dormir el sueño de las manzanas<br/>para aprender un llanto que me limpie de tierra<br/>porque quiero vivir con aquel niño oscuro<br/>que quería cortarse el <b>corazon</b> en alta mar</p> | <p>Quiero dormir el sueño de las manzanas,<br/>alejarme del tumulto de los cementerios.<br/><b>Quiero</b> dormir el sueño de aquel niño,<br/>que quería cortarse el <b>corazón</b> en alta mar.</p> <p>No quiero que me repita que los muertos no pierden la<br/>[sangre;<br/>que la boca podrida sigue pidiendo agua.<br/>No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,<br/>ni de la luna con boca de serpiente<br/>que trabaja antes del amanecer.</p> <p>Quiero dormir un rato,<br/>un rato, un minuto, un siglo;<br/>pero que todos sepan que no he muerto;<br/>que hay un establo de oro en mis labios;<br/>que soy el pequeño amigo del viento Oeste;<br/>que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.</p> <p><b>Cúbreme</b> por la aurora con un velo<br/>porque me <b>arrojará</b> puñados de hormigas,<br/>y moja con agua dura mis zapatos<br/>para que resbale la pinza de su alacrán.</p> <p>Porque quiero dormir el sueño de las manzanas<br/>para aprender un llanto que me limpie de tierra,<br/>porque quiero vivir con aquel niño oscuro<br/>que quería cortarse el corazón en alta mar.</p> |

En la “Gacela VIII de la muerte oscura” se produce un fenómeno nuevo. La profusión de puntos y comas al final de los versos. El punto y coma es un signo que apenas si se usa en poesía. Es un signo de la narración, otro más que ha venido a colarse entre los versos de Lorca. Existe un único punto en todo el poema que el autor coloca en el noveno verso, frente a los veinte signos de puntuación que se añaden en el apógrafo, de los que cinco son punto y coma. Un dato muy significativo. No hay variantes a destacar, fuera de la puntuación.

Canção del amor maravilloso  
parte IX

Con todo el yaso  
de los matos campos  
eras jines de amor, ~~por~~ ~~que~~ ~~me~~ ~~pro~~ ~~yecto~~  
Con Sur y Hanna  
de los matos eselos  
eras rumor de mator por un pecho.

Cielos y campos  
~~eran los caprias de sus manos~~  
anudaban ~~caprias~~ en sus manos.

Campos y cielos  
azotaban las ~~hojas~~ Hojas de mi cuerpo.

~~Canção del amor maravilloso~~  
~~parte IX~~  
~~Con todo el yaso~~  
~~de los matos campos~~  
~~eras jines de amor, ~~por~~ ~~que~~ ~~me~~ ~~pro~~ ~~yecto~~~~  
~~Con Sur y Hanna~~  
~~de los matos eselos~~  
~~eras rumor de mator por un pecho.~~  
~~Cielos y campos~~  
~~~~eran los caprias de sus manos~~~~  
~~anudaban ~~caprias~~ en sus manos.~~  
~~Campos y cielos~~  
~~azotaban las ~~hojas~~ Hojas de mi cuerpo.~~

Federico García Lorca divide en dos estrofas, mediante pequeñas líneas bajo los versos, la “Gacela IX del amor maravilloso”. Los seis primeros versos por un lado y los cuatro últimos por otro. Dos partes bien marcadas, que agrupa “Con todo el yeso” y “Con todo el sur” y lo separa de “Cielos y campos” y “Campos y cielos”. El juego poético es evidente. En la copia, los amanuenses, usando las líneas entre los versos, han preferido dividir el poema en cuatro estrofas, dos estrofas de cuatro versos y dos estrofas finales de dos versos, separando el primer bloque y el segundo, de modo que, “Con todo el yeso”, “Con todo el sur”, “Cielos y campos” y “Campos y cielos”, funcionan independientemente. Dos versiones diferentes cuya preferencia por una u otra dependerá de la subjetividad del lector o del antólogo o del crítico. Personalmente me decanto por la versión del poeta, siempre. Desde un punto de vista semántico, el poema está construido con dos bloques primigenios tal y como lo concibió el autor.

| <b>MANUSCRITO FGL</b><br><b>Kasida del amor maravilloso</b>                                                                                                                                                                                                                                            | <b>COPIA APÓGRAFA AGB/EGG</b><br><b>Gacela IX del amor maravilloso</b>                                                                                                                                                                                                                                         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Con todo el yeso<br/>de los malos campos<br/>eras junco de amor jazmin mojado<br/>Con sur y llama<br/>de los malos cielos<br/>eras rumor de nieve por mi pecho<br/>—</p> <p>Cielos y campos<br/>anudaban cadenas en mis manos</p> <p>Campos y cielos<br/>azotaban las llagas de mi cuerpo<br/>—</p> | <p>Con todo el yeso<br/>de los malos campos<br/>eras junco de amor, jazmín mojado.</p> <p>Con Sur y llama<br/>de los malos cielos<br/>eras rumor de nieve por mi pecho.<br/>—</p> <p>Cielos y campos<br/>anudaban cadenas en mis manos.</p> <p>Campos y cielos<br/>azotaban las llagas de mi cuerpo.<br/>—</p> |

Me he perdido muchas veces por el mar  
 con el aliento lleno de flores secas cortadas,  
 con la lengua llena de ~~rosas~~ y se agonia.  
 Me he perdido muchas veces por el mar,  
 como me pierdo en el congo de algunos ríos.  
 No hay noche que, al dar un beso,  
 no sienta la ~~palabra~~ de la gente en rostro,  
 ni ~~hay~~ ~~noche~~ que, al tocar un recién nacido,  
 olvide las divinos escaleras de caballo.  
 Porque las rosas buscan en la frente  
 un buen paisaje de huera  
 y las manos del hombre me tienen más ocultas  
 que sentir a los ríos bajo tierra  
 Como me pierdo en el congo de algunos ríos,  
 me he perdido muchas veces por el mar.  
 Ignorante del agua, voy buscando  
 una muerte de luz que me ~~conduzca~~ consuma.

B. de Alvarado  
 Luis Barahona  
 De Timoteo de Alvarado  
 A. de Alvarado  
 Miguel Ángel Ferrás

Y de Alvarado.  
 Gacela X de la huida

Me he perdido muchas veces por el mar  
 con el aliento lleno de flores secas cortadas,  
 con la lengua llena de ~~rosas~~ y se agonia.  
 Me he perdido muchas veces por el mar,  
 como me pierdo en el congo de algunos ríos.  
 No hay noche que, al dar un beso,  
 no sienta la ~~palabra~~ de la gente en rostro,  
 ni ~~hay~~ ~~noche~~ que, al tocar un recién nacido,  
 olvide las divinos escaleras de caballo.  
 Porque las rosas buscan en la frente  
 un buen paisaje de huera  
 y las manos del hombre me tienen más ocultas  
 que sentir a los ríos bajo tierra  
 Como me pierdo en el congo de algunos ríos,  
 me he perdido muchas veces por el mar.  
 Ignorante del agua, voy buscando  
 una muerte de luz que me ~~conduzca~~ consuma.

FUNDACION FEDERICO GARCIA LORCA  
 19

La “Gacela X de la huida” está escrita a lápiz en el manuscrito original, pero a pesar de tratarse de uno de los manuscritos más deteriorados, sin embargo, se percibe la división del poema en cuatro estrofas. La puntuación, mucho más escasa, como siempre, que el poema apógrafo. Pero existen en esta gacela, además de la puntuación, algunos cambios de palabras e incluso de verso, que resta o añade sílabas, cambiando la medida originaria de éstos y distorsionando el sentido del verso.

| <b>MANUSCRITO FGL</b><br><b>Casida de la muerte oscura clara</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <b>COPIA APÓGRAFA AGB/EGG</b><br><b>Gacela X de la huida</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Me he perdido muchas veces por el mar<br/> Con el oído lleno de flores recien cortadas<br/> con la lengua llena de amor y de agonía<br/> me he perdido muchas veces por el mar<br/> como me pierdo en el corazón de algunos niños</p> <p>No hay nadie que al dar un beso<br/> no sienta la risa de la gente sin rostro<br/> ni hay nadie que al tocar un recien nacido<br/> olvide las inmóviles calaveras de caballo.</p> <p>Por que las rosas buscan en la frente<br/> un duro paisaje de hueso<br/> y las manos del hombre no tienen mas sentido<br/> que imitar a las raíces bajo tierra.</p> <p>Como me pierdo en el corazón de algunos niños<br/> me he perdido muchas veces por el mar,<br/> ignorante del agua voy buscando<br/> una muerte de luz que me consuma.</p> | <p>Me he perdido muchas veces por el mar<br/> con el oído lleno de flores recién cortadas,<br/> con la lengua llena de amor y de agonía.<br/> Muchas veces me he perdido por el mar,<br/> como me pierdo en el corazón de algunos niños.</p> <p>No hay noche que, al dar un beso,<br/> no sienta la sonrisa de la gente sin rostro,<br/> ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,<br/> olvide las inmóviles calaveras de caballo.</p> <p>Porque las rosas buscan en la frente<br/> un duro paisaje de hueso<br/> y las manos del hombre no tienen más sentido<br/> que imitar a las raíces bajo tierra.</p> <p>Como me pierdo en el corazón de algunos niños,<br/> me he perdido muchas veces por el mar.<br/> Ignorante del agua, voy buscando<br/> una muerte de luz que me consuma.</p> |

La primera estrofa tiene en el original una cadencia rítmica formada por el juego de repeticiones “Me he perdido...” del primer verso, “Con el...”, “con la...”, del segundo y tercer verso y de nuevo, “me he perdido...” para terminar, a modo de colofón, la estrofa con el “como me pierdo...” del quinto verso. Escribe Daniel Devoto, analizando la métrica



de esta gacela, que “las estrofas extremas desempeñan una función de estribillo dinámico”<sup>135</sup>. Pero si cotejamos esta estrofa del manuscrito de García Lorca, con la que aparece en el apógrafo, comprobamos que los copistas cambiaron el verso cuarto, antecediendo la posición del complemento circunstancial de cantidad “muchas veces” al verbo “me he perdido”: “Muchas veces me he perdido...”. De modo que desaparece ese juego musical que producía la repetición de los versos. Es posible que la explicación del cambio resida precisamente en que el copista consideró que había demasiada repetición en la estrofa.

En la segunda estrofa, además de la coma gratuita que se añade en mitad del verso sexto, “no hay noche que, al dar un beso,”, que separa la sinalefa, existe en el verso octavo otra modificación mucho más llamativa en cuanto que añade una sílaba al verso y atrofia el sentido del mismo. Escribe el poeta: “no sienta la risa de la gente sin rostro”. Leemos en la copia, “no sienta la sonrisa de la gente sin rostro”. La palabra “risa” en el manuscrito del poeta granadino no lleva a dudas. Una risa se siente, una sonrisa no. La sonrisa es muda, no emite ruido. Cada vez que el personaje poético besa a alguien, puede oír la burla de los demás, la burla se asimila a la risa, a la carcajada. Leemos en el diccionario de la Real Academia de la Lengua la definición de sonreír en su primera acepción: “Reírse un poco o levemente, y sin ruido”. No puede corresponder una sonrisa a la mofa y al escarnio. Desde el punto de vista de la métrica, al cambiar “risa” por “sonrisa” se está colocando una sílaba más. Quizás sea esta la explicación del cambio de una palabra por otra, en el intento de hacer de un verso de trece sílabas, un alejandrino. La clave de la medida del verso reside en el verbo “sentir”. Una palabra cuyo diptongo hace que deba considerarse la palabra como bisílaba. Si nos quedamos con la versión “sonrisa”, el verso tendría catorce sílabas, sería un alejandrino, pero tal y como señala Devoto, estamos ante un poema cuya “versificación es libre”, donde encontramos

---

<sup>135</sup> Ibídem, Daniel Devoto, p. 99.

desde un endecasílabo en el primer verso o un supuesto alejandrino en el quinto verso, que además no puede considerarse como tal, en palabras de Devoto, “puesto que carece de hemistiquio”<sup>136</sup>. Analizaremos más detenidamente la composición métrica del poema en su momento. Tendría sentido el cambio al que nos estamos refiriendo si se tratara de homogeneizar el ritmo de los versos. Y el poeta debió de pensar esto mismo, pues, en contra del cambio de sentido que produce “risa” por “sonrisa”, el poeta optó contra sí mismo por este último, así aparece publicado en *Almanaque Literario*.

Sin embargo, en el caso del verso sexto, la versión de la gacela publicada en *Almanaque Literario* es la misma que encontramos en el manuscrito del poeta. “No hay nadie que al dar un beso”, sin embargo los copistas, escribieron “noche”, tal vez debido a la mala caligrafía del poeta que fácilmente puede confundir “nadie” por “noche”. Lo curioso del asunto es que en un caso los copistas opten por la versión del poema publicado y en detrimento del manuscrito, como hemos visto anteriormente y, sin embargo, en este verso no atiendan a versión publicada. Lo que indica que los copistas no cotejaron la versión del poema publicado, sino el manuscrito, confundiendo “nadie” por “noche”.

---

<sup>136</sup> *Ibíd*em, Daniel Devoto, p. 99.

Sola  
del ~~fin~~ ~~con~~ ~~en~~ ~~un~~ ~~sin~~

Sabia  
 Para que yo  
 lo vea galón.  
 Ay, ay, ay, ay  
 Por lo que voy  
 van de los galón.  
 Ay, ay, ay, ay  
 Se van de los  
 de los galón.

2143

X

X

! Como vuela el viento  
 en galón de aire.  
 Ay, ay, ay, ay  
 En la arrastras  
 se pasa nada.

XI  
faceta del arma con cinco años

~~Ay, ay, ay, ay~~  
 Sabia  
 Por la calle  
 los cuatro galones.  
 Ay, ay, ay, ay  
 Por la calle abajo  
 van los tres galones.  
 Ay, ay, ay, ay  
 Se comen el tallo  
 con los galones.  
 Ay, ay, ay, ay  
 ¡ Como melva el viento  
 en galón y el aire!  
 Ay, ay, ay, ay  
 Por los arrastras  
 se pasa nada.

De la “Gacela XI del amor con cien años”, como en el caso de la “Gacela II del amor imprevisto”, todos dan por perdido el manuscrito del poeta. Escribe Anderson en el edición crítica : “manuscritos que faltan en la serie y sin localizar: <<G 2 t. p.>> y <<G 11 a. c. a.>>”<sup>137</sup>. Incluso en la propia edición del libro a pie de página vuelve a insistir sobre la inexistencia del manuscrito de la “Gacela IX del amor con cien años”: “Ms Sin localizar.”<sup>138</sup>. El original, que reproducimos en este trabajo, se encuentra en la biblioteca del Archivo Federico García Lorca de Fuentevaqueros, Granada.

| MANUSCRITO FGL<br>Gacela del amor con cien años                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | COPIA APÓGRAFA AGB/EGG<br>Gacela XI del amor con cien años                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Ay ay ay ay</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Suben por la calle<br/>los cuatro galanes.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>ay ay ay ay</p> <p>Por la calle abajo<br/>van los tres galanes.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>ay ay ay</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Se ciñen el talle<br/>esos dos galanes</p> <p>ay ay</p> <p>¡Como vuelve el rostro<br/>un galan y el aire!</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>¡ay!</p> <p>En los arrayanes<br/>se pasea nadie.</p> <p style="text-align: center;">—</p> | <p>Ay, ay, ay, ay</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Suben por la calle<br/>los cuatro galanes.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>*<u>Ay, ay, ay, ay.</u></p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Por la calle abajo<br/>van los tres galanes.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><u>Ay, ay, ay.</u></p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Se ciñen el talle<br/>esos dos galanes.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><u>Ay, ay.</u></p> <p>¡Cómo vuelve el rostro<br/>un galán y el aire!</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><u>Ay.</u></p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Por los arrayanes<br/>se pasea nadie.</p> <p style="text-align: center;">—</p> |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <p>*El subrayado indica que debe ser impreso en cursiva.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |

<sup>137</sup> Ibídem, Anderson, A., p. 74.

<sup>138</sup> Ibídem, Anderson, p. 220.

En esta gacela los cambios en la puntuación no afectan ni al sentido ni al ritmo del verso, aunque observamos, como viene siendo habitual, una profusión de comas. La excesiva colocación de líneas divisorias entre los versos multiplica el número de estrofas del poema apógrafo con respecto al manuscrito original. Por la lógica del juego de “ayes” que van desapareciendo a la vez que desaparecen los galanes, en la penúltima estrofa o bien se debería de dejar la unión de versos que propone el poeta o bien habría que colocar otra línea divisoria debajo del verso décimo, “Ay, ay.”. Pues esos dos lamentos están relacionados con los dos versos anteriores, no con los inmediatamente posteriores. Una variante curiosa la encontramos en el penúltimo verso dónde los amanuenses deciden sustituir la preposición “En” con la que el poeta inicia el verso, “En los arrayanes”, y en su lugar colocan la preposición “Por”, “Por los arrayanes”. Parece que en principio copiaron el verso tal cual lo concibió el poeta y, después de varias dudas, optaron por el cambio. La letra que corrige los versos de la copia y se superpone a las palabras, no es la del poeta como ocurre en otros momentos, sino que se trata de la letra del copista.

## **CASIDAS**



| <b>MANUSCRITO FGL</b><br><b>Casida del herido por el agua</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <b>COPIA APÓGRAFA AGB/EGG</b><br><b>Casida primera, del herido por el agua</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Quiero bajar al pozo<br/> quiero subir los muros de Granada<br/> para mirar el corazón <b>parado</b><br/> por el <b>punzon</b> oscuro de las aguas.<br/> El niño herido <b>gemia</b><br/> con una corona de escarcha<br/> <b>estanques algibes</b> y fuentes<br/> levantaban al aire sus espadas.<br/> ¡Ay <b>que</b> furia de amor! ¡<b>que</b> hiriente filo!<br/> ¡<b>que</b> nocturno rumor! ¡<b>que</b> muerte blanca!<br/> ¡<b>que</b> desiertos de luz iban hundiendo<br/> los arenales de la madrugada!<br/> El niño estaba solo<br/> con la ciudad dormida en la garganta<br/> <b>un</b> surtidor que viene de los sueños<br/> lo defiende del <b>lecho</b> de las algas<br/> El niño y su agonía frente a frente<br/> eran dos verdes lluvias enlazadas<br/> El niño se <b>tendia</b> por la tierra<br/> y su agonía se curvaba.</p> <p>Quiero bajar al pozo<br/> quiero morir mi muerte a bocanadas<br/> quiero llenar mi <b>corazon</b> de musgo<br/> para ver al herido por el agua</p> | <p>Quiero bajar al pozo,<br/> quiero subir los muros de Granada,<br/> para mirar el corazón <b>pasado</b><br/> por el <b>punzón</b> oscuro de las aguas.</p> <p>El niño herido <b>gemía</b><br/> con una corona de escarcha.<br/> <b>Estanques, algibes</b> y fuentes<br/> levantaban al aire sus espadas.<br/> ¡Ay <b>qué</b> furia de amor, <b>qué</b> hiriente filo,<br/> <b>qué</b> nocturno rumor, <b>qué</b> muerte blanca!<br/> ¡<b>Qué</b> desiertos de luz iban hundiendo<br/> los arenales de la madrugada!<br/> El niño estaba solo<br/> con la ciudad dormida en la garganta.<br/> <b>Un</b> surtidor que viene de los sueños<br/> lo defiende del <b>hambre</b> de las algas.<br/> El niño y su <b>agonía</b>, frente a frente,<br/> eran dos verdes lluvias enlazadas.<br/> El niño se <b>tendía</b> por la tierra<br/> y su <b>agonía</b> se curvaba.</p> <p>Quiero bajar al pozo,<br/> quiero morir mi muerte a bocanadas,<br/> quiero llenar mi <b>corazón</b> de musgo,<br/> para ver al herido por el agua.</p> |

Para Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez, cada concepto debe encerrarse entre comas para que resulte explicativo, gramaticalmente correcto, “el niño y su agonía, frente a frente,”, no importa que el verso no necesite una regla tan metódica, o que esa sistematización reste fuerza al poema. No es lo mismo “El niño y su agonía frente a frente” que “El niño y su agonía, frente a frente,”. La firmeza del primero no existe en el segundo. Las comas en exceso del apógrafo obligan a parar, a respirar, interrumpiendo la cadencia natural del verso. Igual ocurre al sustituir el signo de exclamación del verso noveno por comas. Es mucho más contundente el sentido en la primera versión que en la segunda. La música interna va eliminándose con cada pausa gramatical.



Pero, aparte de la puntuación o del hecho de separar el poema en tres estrofas en lugar de en dos como está en el manuscrito del poeta, hay en este poema dos modificaciones que son mucho más importantes que la abundancia desmedida del comas y puntos, pues afectan directamente al sentido. Dos errores provocados posiblemente por la indefinición de la letra del poeta.

El primer cambio aparece en el verso tercero cuando los copistas escriben “pasado” en lugar del “parado”. Sin duda, no entendieron bien la grafía de Federico García Lorca, que cómo podemos comprobar a veces no es nada fácil, y optaron por “pasado por el punzón” como se “pasa por la espada”. Sin embargo, en el manuscrito, se observa una “r” en lugar de una “s” en la palabra, dando lugar a “parado”, verbo más apropiado para referirse a su sujeto que es el “corazón” y no el “punzón”. El segundo cambio aparece en el verso dieciséis donde los copistas escriben: “Un surtidor que viene de los sueños/ lo defiende del hambre de las algas”. Si es cierto que en el manuscrito del poeta aparecía en un primer momento “hambre”, también es cierto que Lorca decide tachar esta opción y escribir debajo: “lecho”. Resulta difícil entender a simple vista la palabra, pues se confunden las letras escritas entre otras dos palabras tachadas (una de ellas, “hambre”) y nada nítida. Pero analizándola detenidamente, a través de una lupa de aumento, comprobamos como hay una línea que baja confundiendo la letra con una “g” o una “p”, pero en realidad se trata de la prolongación de la “l” de la palabra tachada de abajo. Lo que parece más fiable es que Federico García Lorca escribió “lecho”, término que por otro lado tiene más sentido.

~~He cerrado mi balcón~~ Casita del llanto -  
 He cerrado mi balcón  
 porque no quiero oír el llanto  
 pero por detrás de los muros  
 no se oye otra cosa que el llanto.  
 Hay muy pocos ángeles que cantan,  
 Hay muy pocos perros que ladran,  
 mil ángeles caben en la palma de ~~la mano~~  
 Pero el llanto es un perro enorme,  
 el llanto es un ángel enorme,  
 el llanto es un vecino enorme,  
 las piernas amordazan al viento,  
 y no se oye otra cosa que el llanto.  
 Es el llanto  
 Casita del llanto

~~Casita del llanto~~  
 Casita del llanto  
 He cerrado mi balcón  
 porque no quiero oír el llanto,  
 pero por detrás de los muros  
 no se oye otra cosa que el llanto.  
 Hay muy pocos ángeles que cantan,  
 Hay muy pocos perros que ladran,  
 mil ángeles caben en la palma de ~~la mano~~  
 Pero el llanto es un perro enorme,  
 el llanto es un ángel enorme,  
 el llanto es un vecino enorme,  
 las piernas amordazan al viento,  
 y no se oye otra cosa que el llanto.  
 ———  
~~Casita del llanto~~

| MANUSCRITO FGL<br>Casida del Llanto                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | COPIA APÓGRAFA AGB/EGG<br>Casida II del llanto                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>He cerrado mi balcon<br/> porque no quiero oír el llanto<br/> pero por detras de los muros<br/> no se oye otra cosas que el llanto.<br/> Hay muy pocos angeles que canten<br/> hay muy pocos perros que ladren<br/> Mil violines caben en la palma de la mano<br/> Pero el llanto es perro inmenso<br/> el llanto es un angel inmenso<br/> el llanto es un violin inmenso<br/> las lagrimas amordazan al viento<br/> y no se oye otra cosa que el llanto</p> <p style="text-align: center;">—</p> | <p>He cerrado mi balcón<br/> porque no quiero oír el llanto,<br/> pero por detrás de los grises muros<br/> no se oye otra cosa que el llanto.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Hay muy pocos ángeles que canten,<br/> hay muy pocos perros que ladren,<br/> mil violines caben en la palma de mi mano.</p> <p>Pero el llanto es un perro inmenso,<br/> el llanto es un ángel inmenso,<br/> el llanto es un violín inmenso,<br/> las lágrimas amordazan al viento,<br/> y no se oye otra cosa que el llanto.</p> <p style="text-align: center;">——//——</p> |

Como puede observarse, al original de esta casida el autor le colocó un único punto, el resto de las pausas se sobreentienden con las mayúsculas que inician los versos siguientes. Además, el manuscrito aparece escrito de un sólo bloque. En la copia, el poema consta de tres estrofas y se puntúa prácticamente cada final de verso. Por fortuna, la puntuación que se añade en este caso, comas y puntos obvios, no estropea ni atrofia el sentido de los versos, aunque sí el ritmo. La mayúscula con la que el poeta inicia el verso séptimo augura un punto concluyendo el sexto verso que los copistas deciden obviar.

Entre los cambios más significativos que pueden señalarse en este poema, realizados por los copistas, cabe destacar el añadido del adjetivo “grises” del tercer verso que no aparece en el manuscrito del poeta. Daniel Devoto escribe refiriéndose a

este adjetivo: “pero, sobre la fe de un manuscrito autógrafo que fechan mal<sup>139</sup>, postadándolo [sic] un año, los editores adoptan “esa versión última” -se refiere Devoto a la versión aparecida en la antología de Gerardo Diego de 1934- y amputan el verso 3, leyendo “pero por detrás de los muros” en lugar de “pero por detrás de los grises muros”.<sup>140</sup> Devoto no especifica cuáles son esas ediciones a las que se refiere.

Observamos en el apógrafo que el poeta granadino escribió el título de su puño y letra, título que el copista tachó después para reescribirlo de nuevo y añadirle el numeral romano. Este dato, en principio sin mucha importancia, viene a decirnos que Federico García Lorca intervino en la copia. De hecho en el tercer verso hay un primer “grises” superpuesto al verso y tachado después, en cuyo trazo reconocemos la letra del poeta. El amanuense volvió a copiar “grises muros”. Pero no sabemos si Lorca pensó en añadir el adjetivo y luego se arrepintió, probablemente por una cuestión métrica, y el copista lo agregó al verso o si, por el contrario, se limitó a copiar a limpio una palabra metida en el poema casi con calzador. Y la tachó para volver a copiarla de un modo más legible, con lo que agregar el adjetivo “grises” fue decisión del poeta.

Aunque desde el punto de vista de la métrica, lo lógico sería que Federico García Lorca se decidiera por la primera versión sin el adjetivo y lo tachara después de haberlo escrito. En esos primeros cuatro versos del poema, Lorca crea un ritmo monótono, con rima uniforme a la que los juegos de acentos, que restan o añaden sílabas, convierten los versos en octosílabos y eneasílabos. Así, el verso que nos ocupa, el tercero, “pero por detrás de los muros”, al añadirle “grises”, transforma el eneasílabo en un endecasílabo que rompería la métrica de la estrofa. La uniformidad rítmica que el poeta intenta crear con versos medidos, se quiebra abruptamente con la introducción del endecasílabo. Y,

---

<sup>139</sup> Es este uno de los pocos poemas datados por el propio autor el 5 de Abril a bordo del *Conte Biancamano*, de vuelta de Buenos Aires. Aunque fue escrito en 1934, aparece datado en diferentes ediciones, como ya veremos con detenimiento, en 1935, un año después de la travesía del *Conte Biancamano*. El poema con el título “El Llanto” aparecerá en junio de 1934 publicado en *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, la antología de Gerardo Diego.

<sup>140</sup> *Ibíd.*, Devoto, p. 105.

en este sentido, es curiosa la contradicción en la que entra Devoto, pues en el mismo párrafo en el que habla de “verso amputado” aquel que aparece sin el adjetivo, explica que “la métrica del poema tal y cómo se publica hoy, oscila entorno al eneasílabo (cuenta nueve sílabas siete de sus doce versos, idénticamente repartidos: tres al final de la primera copla...)”<sup>141</sup>. “Tres al final de la primera copla”, estaría refiriéndose a ese tercer verso que, como hemos visto, es un eneasílabo precisamente sin el adjetivo.

Andrew Anderson en las notas a la edición señala la aparición del adjetivo en el manuscrito: “Ms: los muros / los **grises** muros”<sup>142</sup>, pero en el manuscrito de Federico García Lorca que se encuentra en la Fundación y que reproducimos en este trabajo, el adjetivo “grises” no aparece.

En el séptimo verso, los copistas cambian el artículo “la” por el posesivo “mi”. Suponemos que el objetivo del cambio era eliminar la repetición del artículo femenino de tercera persona “la”: “Mil violines caben en **la** palma de la mano”/ “Mil violines caben en la palma de **mi** mano”. Sin embargo, el sentido figurativo de la versión manuscrita del poeta se pierde y se hace más coloquial y menos lírica en la versión copiada.

En el verso octavo se añade el determinante “un”, suponemos que en este caso y, al contrario de lo que ocurría con el tercer verso, se busca una uniformidad métrica. Se pretende añadir una sílaba más al verso: “Pero el llanto es perro inmenso”, es un octosílabo. Frente al eneasílabo de “Pero el llanto es **un** perro inmenso”. Justo lo opuesto a lo que veíamos que ocurría con el verso tercero al añadir el adjetivo.

---

<sup>141</sup> Ibídem, Daniel Devoto, p.105.

<sup>142</sup> Ibídem, Anderson, p. 229

III  
Casida de los ramos

Por las arboledas del Tamarit  
han venido los perros de plomo  
a esperar que se caigan los ramos,  
~~XXXXXXXXXX~~  
a esperar que se quiebren ellos solos.

El Tamarit tiene un manzano  
con una manzana de colozos,  
Un ruiseñor apaga los suspiros  
y un faisán los aumenta por el polvo.

Pero los ramos son alegres,  
los ramos son como nosotros.  
No piensan en la lluvia y se han dormido,  
como si fueran árboles, de pronto.

Sentados con el agua en las rodillas  
dos valles esperaban al otoño.  
La penumbra con paso de elefante  
empujaba las ramas y los troncos.

Por las arboledas del Tamarit  
hay muchos niños de velado rostro  
a esperar que se caigan mis ramos,  
a esperar que se quiebren ellos solos.

- Casida de los ramos -

Por las arboledas del Tamarit  
han venido los perros de plomo  
a esperar que se caigan los ramos  
a esperar que se quiebren ellos solos

El Tamarit tiene un manzano  
con una manzana de colozos,  
Un ruiseñor apaga los suspiros  
y un faisán los aumenta por el polvo

Pero los ramos son alegres  
los ramos son como nosotros  
no piensan en la lluvia y se han dormido  
como si fueran árboles, de pronto.

Sentados con el agua en las rodillas  
dos valles esperaban al otoño  
La penumbra con paso de elefante  
empujaba las ramas y los troncos

Por las arboledas del Tamarit  
hay muchos niños de velado rostro  
a esperar que se caigan mis ramos  
a esperar que se quiebren ellos solos

| COPIA MANUSCRITA FGL<br>Casida de los ramos                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | COPIA APÓGRAFA AGB/EGG<br>Casida III de los ramos                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Por las arboledas del Tamarit<br/>han venido los perros de plomo<br/>a esperar que se caigan los ramos<br/>a esperar que se quiebren ellos solos.</p> <p>—</p> <p>El Tamarit tiene un manzano<br/>con una manzana de sollozos<br/>Un ruiseñor <b>agrupa</b> los suspiros<br/>y un <b>faisan</b> los <b>ayenta</b> por el polvo</p> <p>Pero los ramos son alegres<br/>los ramos son como nosotros<br/><b>no</b> piensan en la lluvia y se han dormido<br/>como si fueran <b>arboles</b> de pronto.</p> <p>—</p> <p>Sentados con el agua en las rodillas<br/>dos valles esperaban al <b>Otoño</b><br/>La penumbra con paso de elefante<br/>empujaba las ramas y los troncos</p> <p>Por las arboledas del Tamarit<br/>hay muchos niños de velado rostro<br/>a esperar que se caigan mis ramos<br/>a esperar que se quiebren ellos solos</p> <p>—</p> | <p>Por las arboledas del Tamarit<br/>han venido los perros de plomo<br/>a esperar que se caigan los ramos,<br/>a esperar que se quiebren ellos solos.</p> <p>El Tamarit tiene un manzano<br/>con una manzana de sollozos.<br/>Un ruiseñor <b>apaga</b> los suspiros<br/>y un <b>faisán</b> los <b>ahuyenta</b> del polvo.</p> <p>Pero los ramos son alegres,<br/>los ramos son como nosotros.<br/><b>No</b> piensan en la lluvia y se han dormido,<br/>como si fueran <b>árboles</b>, de pronto.</p> <p>Sentados con el agua en las rodillas<br/>dos valles esperaban al <b>otoño</b>.<br/>La penumbra con paso de elefante<br/>empujaba las ramas y los troncos.</p> <p>Por las arboledas del Tamarit<br/>hay muchos niños de velado rostro<br/>a esperar que se caigan mis ramos,<br/>a esperar que se quiebren ellos solos.</p> |

Este es uno de los dos poemas que copió a máquina el poeta gallego Eduardo Blanco Amor. La puntuación, sin embargo, está corregida a tinta sobre la impresión. Se añaden comas en los versos 3, 9, 11, 12 y 19 y se corrige la puntuación que Blanco Amor había colocado, fiel al poeta. En general, los cambios en la puntuación son cambios obvios que la propia pausa del verso evidencia, con lo que resultan redundantes en muchos de los casos. En otros casos las comas sobran, pues las pausas naturales del verso son suficientes, por ejemplo en el verso once tras “se han dormido,”.

Lo que parece un error es la coma que rompe el verso doce, aislando “de pronto”:  
“como si fueran árboles, de pronto.” El sentido cambia por completo con este signo de puntuación colocado a destiempo. Los ramos se han dormido como si fueran árboles de pronto, sería el sentido sin la coma. El signo de puntuación otorga una brusquedad al poema que no se sabe si los ramos se han dormido de pronto o si se han convertido en árboles de pronto...

La corrección de una falta de ortografía en el verso octavo, “ahuyenta”, la colocación de las tildes ausentes en el manuscrito y la opción de un “otoño” en minúscula por la mayúscula que encontramos en el verso catorce, la intervención en este poema sería *peccata minuta* si no fuese por el cambio que se produce en el verso séptimo donde el poeta había escrito, sin que la grafía nos confunda, “agrupa” y que Eduardo Blanco-Amor sustituye por “apaga”, cambio que no sabemos a qué es debido y que, como veremos en el apartado “Diferentes Ediciones”, terminará creando un precedente que se repetirá e imitarán muchas ediciones del *Diván*.



Vente desmuda es recordar la Tierra.  
La Tierra lisa limpia de caballos  
La Tierra sin un pingo, forma pura  
cerada al porvenir; alfón de plata.

Vente desmuda es comprar el amor  
de la lluvia que busca debil calle  
o la fiebre del mar de incanso rostro  
sin encontrar la luz de su mejilla.

Tu vientre es una lucha de raíces  
y tus labios son alba sin contorno  
Bajo las rosas tibias de la cama  
los amantes quieren esperar turno.

La sangre osará por los albos  
y vendrá con copadas fulgurantes  
pero tú no sabrás dónde se ocultan  
el corazón de sape o la violeta.

Federico García Lorca

Casida III de la mujer hermosa

Vente desmuda es recordar la Tierra,  
la Tierra lisa, limpia de caballos,  
la Tierra sin un pingo, forma pura,  
cerada al porvenir; alfón de plata.

Vente desmuda es comprar el amor  
de la lluvia que busca debil calle,  
o la fiebre del mar de incanso rostro  
sin encontrar la luz de su mejilla.

La sangre osará por los albos  
y vendrá con copadas fulgurantes,  
pero tú no sabrás dónde se ocultan  
el corazón de sape o la violeta.

Tu vientre es una lucha de raíces  
y tus labios son alba sin contorno.  
Bajo las rosas tibias de la cama  
los amantes quieren esperar turno.

| <p style="text-align: center;"><b>MANUSCRITO FGL</b></p> <p style="text-align: left; font-size: small;">Gacela</p> <p style="text-align: center;"><b>Casida                      tendida</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <p style="text-align: center;"><b>COPIA APÓGRAFA AGB/EGG</b></p> <p style="text-align: center;"><b>Casida IV de la mujer tendida</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Verte desnuda es recordar la Tierra.<br/> <b>La</b> Tierra lisa limpia de caballos<br/> <b>La</b> Tierra sin un junco, forma pura<br/> cerrado al porvenir: confín de plata.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Verte desnuda es comprender el ansia<br/> de la lluvia que busca <b>debil</b> talle<br/> o la fiebre del mar de inmenso rostro<br/> sin encontrar la luz de su mejilla.</p> <p>La sangre sonará por las alcobas<br/> y vendrá con espadas fulgurantes<br/> pero <b>tu</b> no sabrás <b>donde</b> se ocultan<br/> el corazón de sapo o la violeta</p> <p>Tu vientre es una lucha de <b>raices</b><br/> <b>Tus</b> labios <b>son</b> un alba sin contorno<br/> <b>bajo</b> las rosas tibias de la cama<br/> los muertos gimen esperando turno</p> <p style="text-align: center;">—</p> | <p>Verte desnuda es recordar la Tierra,<br/> <b>la</b> Tierra lisa, limpia de caballos,<br/> <b>la</b> Tierra sin un junco, forma pura,<br/> cerrada al porvenir: confín de plata.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Verte desnuda es comprender el ansia<br/> de la lluvia que busca <b>débil</b> talle,<br/> o la fiebre del mar de inmenso rostro<br/> sin encontrar la luz de su mejilla.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>La sangre sonará por las alcobas<br/> y vendrá con espadas fulgurantes,<br/> pero <b>tú</b> no sabrás <b>dónde</b> se ocultan<br/> el corazón de sapo o la violeta.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Tu vientre es una lucha de <b>raíces</b><br/> <b>y tus</b> labios un alba sin contorno.<br/> <b>Bajo</b> las rosas tibias de la cama<br/> los muertos gimen esperando turno.</p> <p style="text-align: center;">— // —</p> |

Ya hemos mencionado, refiriéndonos a otros poemas, que no entendemos por qué, de las contadas ocasiones en las que Federico García Lorca se detiene a puntuar los poemas, debe cambiarse esa puntuación. El punto que Lorca coloca al final del primer verso es tan significativo, como no lo es la coma por el que es sustituido en el apógrafo. Ese punto en el manuscrito aísla el primer verso del resto del poema, pues este verso encierra el poema entero. La pausa obliga al lector a detener la lectura y recrearse en ese primer verso genial. La coma de la copia obliga a continuar la lectura, con lo que pasa desapercibido ese inicio brutal de poema.

A veces, el afán de puntuar da lugar a errores gramaticales, hemos visto en otras ocasiones como se dividen sinalefas, ahora vemos como la coma en el verso sexto podría considerarse gramaticalmente incorrecta, pues disocia una secuencia disyuntiva que ya viene unida por la partícula “o”. Es destacable también la puntuación de la última estrofa tan errada, desde mi punto de vista, como la del primer verso: Federico García Lorca deja la estrofa sin puntuar y en la copia, Antonio Gallego y Emilio García Gómez deciden separar mediante un punto, las dos primeras estrofas de las dos últimas, sin aperibirse de que está cambiando también el sentido del mismo. Hemos ido viendo cómo, sin excepción, Federico G. Lorca aunque no coloque el punto al final de un verso, inicia el siguiente con mayúscula cuando quiere dejar claro que se trata de una secuencia diferente. No lo hace aquí. Sin esa puntuación, el poema vendría a decirnos que tanto “el vientre” como “los labios” bajo “las rosas tibias de la cama” donde “los muertos gimen esperando turno”. Con el punto que se añade al final del segundo verso de esta última estrofa, “el vientre es una lucha de raíces”, “los labios un alba sin contorno” y “bajo las rosas tibias de la cama”, “los muertos gimen esperando turno”, pero ni el vientre ni los labios tienen que ver con esos muertos que esperan turno, lo cual es algo inaudito teniendo en cuenta que es del vientre de dónde nacerán esos muertos que esperan emerger a la vida.

En el segundo verso de la última estrofa, el poeta había escrito originariamente “y tu boca un alba sin contorno”, pero tacha esta opción y escribe debajo “Tus labios son”, con lo que el verso definitivo sería “Tus labios son un alba sin contorno”. La “T” inicial del pronombre posesivo, la escribe Lorca en mayúscula, dando por hecho que habría un punto en el verso anterior que, como es su costumbre, no coloca. En la copia apógrafa, los amanuenses conservan el nexos coordinado “y” que el poeta tacha y, para que la métrica no se rompa y el verso continúe siendo un endecasílabo, suprimen el verbo “son” que es evidente en el manuscrito.

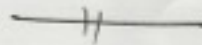
Casida <sup>V</sup> del sueño al aire libre.

Flor de jasmín y toro depollado  
Pavimento infinito. Mapa Sala. Arpa.  
La niña sueña un toro de Alba  
y el toro es un saupriente crepusculo  
que traen

Si el cielo fuera un niño pequeño  
los jasmín tendrían mitad de noche  
y el toro corra azul sin lidiadores  
y un corazón al pie de una columna

Pero el cielo es un elefante,  
el jasmín es un agua sin sangre  
y la niña es un ramo nocturno  
por el inmenso pavimento oscuro.

Entre el jasmín y el toro  
o garfios de marfil o gente dormida  
En el jasmín un elefante y un beso  
y en el toro el esqueleto de la niña.



- Casida del sueño al aire libre.

PG(3)

Flor de jasmín y toro depollado  
Pavimento infinito Mapa Sala. Arpa. Alba.  
La niña sueña un toro de jasmín  
y el toro es un saupriente crepusculo que traen

Si el cielo fuera un niño pequeño  
los jasmín tendrían mitad de noche  
y el toro corra azul sin lidiadores  
y un corazón al pie de una columna.

Pero el cielo es un elefante  
el jasmín es un agua sin sangre  
y la niña es un ramo nocturno  
por el inmenso pavimento oscuro.

Entre el jasmín y el toro  
o garfios de marfil, o gente dormida  
En el jasmín un elefante y un beso  
y en el toro el esqueleto de la niña.

En la “Casida V, del sueño al aire libre” las diferencias no son tan notables:

| <b>MANUSCRITO FGL</b><br><b>Casida del sueño al aire libre</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | <b>COPIA APÓGRAFA AGB/EGGC</b><br><b>Casida V del sueño al aire libre</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Flor de jazmin y toro degollado.<br/> Pavimento infinito. Mapa Sala. Arpa Alba.<br/> La niña sueña un toro de jazmines<br/> y el toro es un sangriento <b>crepusculo</b> que brama</p> <p>—</p> <p>Si el cielo fuera un niño pequeñito<br/> los jazmines tendrían mitad de noche oscura<br/> y el toro circo azul sin lidiadores<br/> y un <b>corazon</b> al pie de una columna.</p> <p>—</p> <p>Pero el cielo es un elefante<br/> el <b>jazmin</b> es un agua sin sangre<br/> y la niña es un ramo nocturno<br/> por el inmenso pavimento oscuro</p> <p>—</p> <p>Entre el <b>jazmin</b> y el toro<br/> o garfios de marfil o gente <b>dormina</b><br/> En el <b>jazmin</b> un elefante y nubes<br/> y en el toro el esqueleto de la niña</p> <p>—</p> | <p>Flor de jazmín y toro degollado.<br/> Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.<br/> La niña sueña un toro de jazmines<br/> y el toro es un sangriento <b>crepúsculo</b> que brama.</p> <p>Si el cielo fuera un niño pequeñito,<br/> los jazmines tendrían mitad de noche oscura,<br/> y el toro circo azul sin lidiadores,<br/> y un <b>corazón</b> al pie de una columna.</p> <p>Pero el cielo es un elefante,<br/> el <b>jazmín</b> es un agua sin sangre<br/> y la niña es un ramo nocturno<br/> por el inmenso pavimento oscuro.</p> <p>Entre el <b>jazmín</b> y el toro<br/> o garfios de marfil o gente<br/> En el <b>jazmín</b> un elefante y nubes<br/> y en el toro el esqueleto de la niña.</p> <p style="text-align: center;">— // —</p> |

Aunque la puntuación de este poema sigue la misma tónica que hemos ido viendo en los demás. Es excesiva. Muchas de las comas sobran por evidentes, otras como la que encontramos al final del verso séptimo (“y el toro circo azul sin lidiadores,”) es incorrecta pues el verso que precede se inicia con la partícula coordinada “y”, que supe las veces de la coma. Pero quizás el detalle que nos llama la atención desde el punto de vista de la puntuación, se encuentre en el segundo verso, donde el poeta parece construir el verso con tres bloques diferentes: “Pavimento infinito.”, “Mapa Sala” y “Arpa Alba”, pues se aprecia claramente que los puntos que los copistas añaden entre “Mapa” y “Sala” por un lado, y entre “Arpa” y “Alba” por el otro, no existen en el manuscrito, a pesar de ser este poema, uno de los más puntuados por el autor.

En el verso catorce, los copistas escriben “dormida” con una interrogación superpuesta, pues es claro que en el manuscrito el poeta erró al escribir la letra “d” y colocó, como se aprecia, una “n”, componiendo un “dormina” que no tiene ningún sentido.

Cacita de la mano imposible

Yo no quiero más que una mano;  
 una mano sencilla si es posible.  
 Yo no quiero más que una mano  
 aunque pare mil brazos, mil lechos.  
~~Yo no quiero más que una mano  
 aunque pare mil brazos, mil lechos.  
 Sería un pedazo de cielo  
 con una palabra amarillada a mi corazón,  
 sería el quatrón que en la noche de mi tormento  
 prohibiera su absoluto la entrada a la luna.~~  
 Sería un pedazo de cielo  
 con una palabra amarillada a mi  
 Sería el quatrón que en la noche de mi  
 prohibiera su absoluto la entrada a la luna.  
 Yo no quiero más que una mano  
 para los blancos aceites y la salina blanca de mi agonía.  
 Yo no quiero más que una mano  
 para tener un ala de mi muerte.  
 Yo temo todo para,  
 Rubor sin nombre ya, astros perpetuos.  
 Yo temo a lo otro; viento fuerte,  
 temiendo las tropas huyen en bandadas.

Cacita de la mano imposible

Yo no quiero más que una mano,  
 una mano sencilla, si es posible.  
 Yo no quiero más que una mano,  
 aunque pare mil brazos, mil lechos.  
 Sería un pedazo de cielo,  
 sería una palabra amarillada a mi corazón,  
 sería el quatrón que en la noche de mi tormento  
 prohibiera su absoluto la entrada a la luna.  
 Yo no quiero más que una mano  
 para los blancos aceites y la salina blanca de mi agonía.  
 Yo no quiero más que una mano  
 para tener un ala de mi muerte.  
 Yo temo todo para,  
 Rubor sin nombre ya, astros perpetuos.  
 Yo temo a lo otro; viento fuerte,  
 temiendo las tropas huyen en bandadas.

Cacita de la mano imposible

Yo temo todo para.  
 Rubor sin nombre ya. Astros perpetuos.  
 Yo temo a lo otro; viento fuerte,  
 temiendo las tropas huyen en bandadas.

| MANUSCRITO FGL<br>Casida de la mano imposible                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | COPIA APÓGRAFA AGB/EGG<br>Casida VI de la mano imposible                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Yo no quiero <b>mas</b> que una mano;<br/>una mano herida si es posible<br/>Yo no quiero <b>mas</b> que una mano<br/>aunque pase mil noches sin lecho.</p> <p><b>Seria</b> un <b>palido</b> lirio de cal<br/><b>Seria</b> una paloma amarrada a mi <b>corazon</b><br/><b>Seria</b> el <b>guardian</b> que en la noche de mi <b>transito</b><br/>prohibiera en absoluto la entrada a la luna.</p> <p>Yo no quiero más que esa mano<br/>para los diarios aceites y la <b>sabana</b> blanca de mi agonía<br/>Yo no quiero <b>mas</b> que esa mano<br/>para tener un ala de mi muerte.<br/>Lo demás todo pasa.<br/>Rubor sin nombre ya. <b>Astro</b> perpetuo.<br/>Lo demás es lo otro; viento triste,<br/>mientras las hojas huyen en bandadas.</p> | <p>Yo no quiero <b>más</b> que una mano,<br/>una mano herida, si es posible.<br/>Yo no quiero <b>más</b> que una mano,<br/>aunque pase mil noches sin lecho.</p> <p><b>Sería</b> un <b>pálido</b> lirio de cal,<br/><b>sería</b> una paloma amarrada a mi <b>corazón</b>,<br/><b>sería</b> el <b>guardián</b> que en la noche de mi <b>tránsito</b><br/>prohibiera en absoluto la entrada a la luna.</p> <p>Yo no quiero <b>más</b> que esa mano<br/>para los diarios aceites y la <b>sábana</b> blanca de mi agonía.<br/>Yo no quiero <b>más</b> que esa mano<br/>para tener un ala de mi muerte.</p> <p>Lo demás todo pasa,<br/>Rubor sin nombre ya, <b>astro</b> perpetuo.<br/>Lo demás es lo otro; viento triste,<br/>mientras las hojas huyen en bandadas.</p> <p style="text-align: center;">//</p> |

Vuelve a preponderar en la copia de esta casida, además de la voluntad de añadir todos los signos de puntuación posibles, la determinación de corregir al poeta. Así, en el verso primero que el poeta termina con un punto y coma, los copistas deciden sustituirlo por una coma. Añaden una coma inexistente en el segundo verso, partiendo el ritmo de la composición: “una mano herida, si es posible.”. Además de considerarlo como algo concluyente, al colocar ese punto que no aparece en el manuscrito. En el verso tercero añaden una coma final. Entre estrofa y estrofa, la tan ocurrente raya divisoria que aparece, como venimos observando, en aquellos poemas en los que García Lorca decide no colocarla y desaparece en los que Federico García Lorca no escatimó en colocar. En la última estrofa ocurre algo extraño: Lorca termina el verso trece con un punto: “Lo demás todo pasa.”. Los copistas deciden suavizar esta sentencia tan categórica, sustituyendo el punto por una coma, pero es extraño comprobar que el siguiente verso lo inician con mayúscula “Rubor”. Eliminan el punto, para convertir el verso, gracias a las



coma, en una enumeración más bien sosa: “Rubor sin nombre ya. Astro perpetuo.” /  
“Rubor sin nombre ya, astro perpetuo.”.

- Canida de la rosa -

La rosa  
no buscaba la aurora.  
~~Tanta~~ ~~como~~ buscaba otra cosa  
con eterna en su ramo

La rosa  
no buscaba de mi cénica ni sombra  
~~confín de carne y sueño~~ buscaba otra cosa

La rosa  
no buscaba la rosa  
inmóvil por el cielo buscaba otra cosa

Canida <sup>VI</sup> de la rosa

La rosa  
no buscaba la aurora;  
con eterna en su ramo,  
buscaba otra cosa.

La rosa,  
no buscaba ni cénica ni sombra:  
confín de carne y sueño,  
buscaba otra cosa.

La rosa,  
no buscaba la rosa;  
inmóvil por el cielo ~~buscaba otra cosa~~  
buscaba otra cosa

| <p align="center"><b>MANUSCRITO FGL</b><br/><b>Kasida de la rosa</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                    | <p align="center"><b>COPIA APÓGRAFA AGB/EGG</b><br/><b>Casida VII de la rosa</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>La rosa<br/>no buscaba la aurora.<br/><b>Casi</b> eterna en su ramo buscaba otra cosa</p> <p>La rosa<br/>no buscaba ni ciencia ni sombra<br/><b>confin</b> de carne y sueño buscaba otra cosa</p> <p>La rosa<br/>no buscaba la rosa<br/><b>inmóvil</b> por el cielo buscaba otra cosa</p> <p align="center">/ ____ /</p> | <p>La rosa<br/>no buscaba la aurora:<br/><b>casi</b> eterna en su ramo,<br/>buscaba otra cosa.</p> <p align="center">/ _ /</p> <p>La rosa,<br/>no buscaba ni ciencia ni sombra:<br/><b>confin</b> de carne y sueño,<br/>buscaba otra cosa.</p> <p align="center">/ _ /</p> <p>La rosa,<br/>no buscaba la rosa<br/><b>Inmóvil</b> por el cielo<br/>buscaba otra cosa</p> <p align="center">____ // ____</p>                                                                                                                                                                                                                                  |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <p><sup>1</sup>Los copistas habían colocado al final de este verso una coma que el autor elimina con tachaduras a tinta china.</p> <p><sup>2</sup>De los dos puntos que originariamente los amanuenses colocaron al final de este verso, Lorca decide, mediante un borrón contundente de tinta, que sea uno solo el que quede.</p> <p><sup>3</sup> El verso “buscaba otra cosa” final, en la copia aparecía tal y como está en el manuscrito, como un sólo verso. Pero el autor de su propio puño y letra tacha esta parte, coloca una línea divisoria de verso y lo reescribe debajo de “Inmóvil por el cielo”, como un verso a parte.</p> |

Federico García Lorca lo deja claro en el manuscrito y lo reafirma en la copia, al intervenir personalmente en el apógrafo y tachar de puño y letra esa primera coma que los copistas habían colocado detrás del primer verso. Después de “La rosa” no puede haber una coma, porque es el sujeto del verso siguiente. Además de que la coma obliga

a una pausa sin sentido. Lorca indica también a los copistas eliminar los dos puntos del décimo verso repetidos en el segundo y en el sexto y sustituirla por un punto, tal y cómo él lo había escrito desde el principio. Los copistas dejan las correcciones del poeta, pero también dejan su propia puntuación. No sabemos el objeto de los dos puntos en los verso segundo, sexto y décimo. Las comas de los versos tercero y séptimo separan el sujeto de su verbo.

El número de versos que componen cada estrofa varía del manuscrito a la copia apógrafo. En el manuscrito vemos como el poeta une con una línea, lo que se podría considerar el verso cuarto al verso tercero, con lo que la primera estrofa estaría compuesta por tres versos y no cuatro como vemos que hay en la copia. Igual ocurre con las dos estrofas siguientes. El poeta construyó un poema de tres estrofas compuestas por tres versos cada una.

--- Caída de la muchacha blanca  
Cavila

La muchacha blanca  
se bañaba en el agua  
y el agua se bañaba

La, algas y las rocas, en sombra la muchacha

~~La muchacha blanca~~  
y el ~~agua~~ ~~se bañaba~~  
la muchacha blanca

Vino a noche clara,  
tarbia de plata ~~roca~~  
con ~~montañas~~ ~~pequeñas montañas~~  
bajo la luna ~~par~~

La muchacha mojada  
era blanca ~~en el agua~~  
y el agua, ~~se bañaba~~

Vino el alba ~~callado~~  
con ~~un~~ ~~del~~ ~~agua~~  
y ~~se bañaba~~ ~~en~~ ~~el~~ ~~agua~~

con ~~un~~ ~~del~~ ~~agua~~ ~~se bañaba~~ ~~en~~ ~~el~~ ~~agua~~ yerta y amojigada

La muchacha de la roca,  
se bañaba en el agua  
y el agua se bañaba

La muchacha blanca  
era una ~~blanca~~ ~~gansa~~  
y el agua ~~se bañaba~~

La muchacha blanca  
era una ~~blanca~~ ~~gansa~~  
y el agua ~~se bañaba~~

La muchacha blanca  
era una ~~blanca~~ ~~gansa~~  
y el agua ~~se bañaba~~

La muchacha blanca  
era una ~~blanca~~ ~~gansa~~  
y el agua ~~se bañaba~~

Caída de la muchacha blanca

La muchacha blanca  
se bañaba en el agua  
y el agua se bañaba.

Las algas y las rocas  
en sombra la acompañaban,  
y el misero cantaba  
por la muchacha blanca.

Vino la noche clara,  
turbia de plata mala,  
con peladas montañas  
bajo la luna parca.

La muchacha mojada  
era blanca en el agua  
y el agua, llorosa.

Vino el alba sin muchacha,  
con mil cosas se vaca,  
yerta y amojigada  
con heladas quinabras

La muchacha de la roca  
se bañaba entre llantos,

y el misero lloraba  
con las alas quemadas.

La muchacha blanca  
era una blanca gansa  
y el agua la bañaba.

← + +

| <p style="text-align: center;"><b>MANUSCRITO FGL</b><br/><b>Casida de la muchacha dorada</b></p>                         | <p style="text-align: center;"><b>COPIA APÓGRAFA AGB/EGG</b><br/><b>Casida VIII de la muchacha dorada</b></p>                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>La muchacha dorada<br/>se bañaba en el agua<br/>y el agua se doraba</p>                                               | <p>La muchacha dorada<br/>se bañaba en el agua<br/>y el agua se doraba.</p>                                                                                        |
| <p>Las algas y las ramas<br/>en sombra la asombraban<br/>y el ruiseñor cantaba<br/>por la muchacha blanca</p>            | <p style="text-align: center;">+</p> <p>Las algas y las ramas<br/>en sombra la asombraban,<br/>y el ruiseñor cantaba<br/>por la muchacha blanca.</p>               |
| <p>Vino la noche clara<br/>turbia de plata mala<br/>con peladas montañas<br/>bajo la brisa parda<br/>/ _ /</p>           | <p style="text-align: center;">+</p> <p>Vino la noche clara,<br/>turbia de plata mala,<br/>con peladas montañas<br/>bajo la brisa parda.</p>                       |
| <p>La muchacha mojada<br/>era blanca en el agua<br/>y el agua, llamarada<br/>/ _ /</p>                                   | <p style="text-align: center;">+</p> <p>La muchacha mojada<br/>era blanca en el agua<br/>y el agua, llamarada.</p>                                                 |
| <p>Vino el alba sin mancha<br/>con <b>cien</b> caras de vaca<br/>yerta y amortajada<br/>con heladas guirnaldas<br/>—</p> | <p style="text-align: center;">+</p> <p>Vino el alba sin mancha,<br/>con <b>mil</b> caras de vaca,<br/>yerta y amortajada<br/>con heladas guirnaldas</p>           |
| <p>La muchacha de <b>lagrimas</b><br/>se bañaba entre llamas<br/>y el ruiseñor lloraba<br/>con alas quemadas</p>         | <p style="text-align: center;">+</p> <p>La muchacha de <b>lágrimas</b><br/>se bañaba entre llamas,<br/>y el ruiseñor lloraba<br/>con <b>las</b> alas quemadas.</p> |
| <p>La muchacha dorada<br/>era una blanca garza<br/>y el agua la doraba</p>                                               | <p style="text-align: center;">+</p> <p>La muchacha dorada<br/>era una blanca garza<br/>y el agua la doraba.</p> <p style="text-align: center;">// _</p>           |

Una única coma. En el manuscrito original del poeta vemos cómo éste coloca una única coma. Veinticinco versos en los que el autor solo se ocupa de colocar un signo de puntuación, una coma en el verso catorce, como un elemento extraño en todo el poema, una llamada de atención que, al contrario de separar, une “llamarada” y “agua”, que insiste en que el “agua” era “llamarada”. Una única señal de puntuación frente a los trece símbolos que los amanuenses deciden colocar en la copia. Afortunadamente, mantienen la que decidió poner el autor. Nada nuevo en este poema que no hayamos visto en los anteriores. Aunque admitimos los puntos finales que piden las mayúsculas que el poeta coloca en los inicios de verso, sin embargo, hay signos que sobran, pues la pausa misma del verso hace innecesaria la presencia de marcas, como en el caso de las vírgulas que aparecen al final de los versos 8, 9, 15, 16 y 20. Y señales que resultan gramaticalmente incorrectas, que separan dos oraciones coordinadas, donde la presencia del nexo copulativo “y” veda cualquier otra señal, como ocurre en el caso de los versos 5 y 20.

Hay dos cambios en la copia con respecto al manuscrito, dignos de detenerse en ellos. El primero y más importante ocurre en el verso dieciséis, donde los copistas escriben “mil”, “con mil caras de vaca,”. Sin embargo, podemos observar con gran nitidez, cómo en el texto original el autor, después de muchas dudas, escribe “cien” y lo tacha, debajo de la tachadura escribe “mil”, pero también lo tacha. Finalmente se decide por la primera opción que había rechazado y coloca, junto al “mil” tachado, un nítido “cien”, la única palabra en todo el verso que no aparece emborronada. Sin embargo, y no entendemos por qué, los copistas optan por el “mil” tachado e ignoran la palabra “cien” escrita junto a él.

El segundo cambio que mencionábamos, ocurre en el verso veintidós, “con las alas quemadas”. En el original, el artículo femenino “la” aparece claramente tachado, sin embargo Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez deciden dejarlo. En este caso, la explicación es clara: eliminar el artículo supondría dejar el verso con seis sílabas y

rompería el juego métrico de heptasílabos de asonancia continua que el poeta ha venido realizando hasta ahora. Quizás el poeta no quiso borrar el artículo y simplemente se le diluyó con el exceso de tinta.



18/  
Caida de las palomas oscuras

A Claudio Guillén.

Por las ramas del laurel  
ví dos palomas oscuras.  
La una era el sol,  
la otra la luna.  
"Vecinitas, les dije,  
¿dónde está mi sepultura?"  
"En mi cola," dijo el sol.  
"En mi garganta," dijo la luna.  
Y yo que estaba caminando  
con la tierra por la cintura  
ví dos águilas de nieve  
y una muchacha desnuda.  
La una era la otra  
y la muchacha era ninguna.  
"Águilitas, les dije,  
¿dónde está mi sepultura?"  
"En mi cola," dijo el sol;  
"En mi garganta," dijo la luna.  
Por las ramas del laurel  
ví dos palomas oscuras.  
La una era la otra  
y las dos eran ninguna.

Caida de las palomas oscuras  
- A Claudio Guillén -

P-6(7)

Por las ramas del laurel  
ví dos palomas oscuras  
La una era el sol  
la otra la luna.  
Vecinitas, les dije  
¿dónde está mi sepultura?  
En mi cola, dijo el sol  
en mi garganta, dijo la luna.  
Y yo que estaba caminando  
con la tierra por la cintura  
ví dos águilas de nieve  
y una muchacha desnuda.  
La una era la otra  
y la muchacha era ninguna.  
Águilitas, les dije  
¿dónde está mi sepultura?  
En mi cola, dijo el sol  
en mi garganta, dijo la luna.  
Por las ramas del laurel  
ví dos palomas oscuras.  
La una era la otra  
y las dos eran ninguna.

| MANUSCRITO FGL<br>Casida de las palomas oscuras                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | COPIA APÓGRAFA EBA/AGB/EGG<br>Casida IX de las palomas oscuras                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Por las ramas del laurel<br/>vi dos palomas oscuras:<br/>La una era el sol<br/>la otra la luna.<br/>Vecinitas, les dije<br/>¿donde está mi sepultura?<br/>En mi cola dijo el sol<br/>en mi garganta dijo la luna.<br/>Y yo que estaba caminando<br/>con la tierra por la cintura<br/>vi dos aguilas de nieve<br/>y una muchacha desnuda.<br/>La una era la otra<br/>y la muchacha era ninguna.<br/>Aguilitas; les dije:<br/>¿donde esta mi sepultura?<br/>en mi cola, dijo el Sol;<br/>en mi garganta, dijo la Luna.<br/>Por las ramas del laurel<br/>vi dos palomas desnudas.<br/>La una era la otra<br/>y las dos eran ninguna.</p> <p style="text-align: center;">—</p> | <p>Por las ramas del laurel<br/>vi dos palomas oscuras.<br/>La una era el sol,<br/>la otra la luna.<br/>“Vecinitas, les dije,<br/>¿dónde está mi sepultura?”<br/>“En mi cola”, dijo el sol.<br/>“En mi garganta”, dijo la luna.<br/>Y yo que estaba caminando<br/>con la tierra por la cintura<br/>vi dos aguilas de nieve<br/>y una muchacha desnuda.<br/>La una era la otra<br/>y la muchacha era ninguna.<br/>“Aguilitas, les dije,<br/>¿dónde está mi sepultura?”<br/>“En mi cola”, dijo el Sol;<br/>“En mi garganta”, dijo la Luna.<br/>Por las ramas del laurel<br/>vi dos palomas desnudas.<br/>La una era la otra<br/>y las dos eran ninguna.</p> |

Este es uno de los poemas más puntuados por el autor y cuya puntuación ha sido más respetada por los copistas. La copia de este poema la realizó el poeta Eduardo Blanco Amor a máquina, con añadidos a tinta. Los cambios que se realizan en el poema con respecto al original son esas comillas colocadas en los versos 5, 7, 8, 15, 17 y 18, y resultan correctas en el diálogo. Quizás la única objeción que podría ponerse radicaría en el segundo verso donde el poeta coloca dos puntos (“vi dos palomas oscuras:”) y los copistas los sustituyen por un punto. Es un verso explicativo, con lo que los dos puntos serían correctos.

### **III.-DIFERENTES EDICIONES**

## CRITERIO, JUSTIFICACIÓN Y DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES

Existen dos puntos de partida fundamentales en las ediciones que se han realizado del *Diván*. Aquellas que son fieles a la copia apógrafa de Antonio Gallego Burín, Emilio García Gómez y Eduardo Blanco Amor para el proyecto de edición de la Universidad de Granada de 1935 y la considerada como la primera edición que realizó Ángel del Río para la *Hispanic Institute* de Nueva York en 1940. Pero entre una y otra, en 1938, Guillermo de Torre elaboró una edición de las *Obras Completas* de Federico García Lorca que aparecerían editadas en Losada, Buenos Aires. Ocho volúmenes en los que se repartían las obras más importantes del poeta granadino. En el volumen VI compartiendo páginas con *Así que pasen cinco años*, *Odas* y *Poemas Póstumos*, encontramos también el *Diván*<sup>1</sup>, aunque como señala Daniel Devoto en su estudio, es un *Diván* un tanto *sui generis*:

1938. Tomo VI de las *Obras completas* recopiladas por Guillermo de Torre. Buenos Aires, Losada, 1938 [...] En realidad el *Diván* no figura aquí completo; sólo se da -en este orden aberrante [sic]: “Casida de la muerte clara”, “Gacela del mercado matutino”, “Gacela del amor con cien años”, “Casida de la mujer tendida boca arriba”, “Casida de la huída”, “Gacela de la terrible presencia”, “Casida de los ramos” y “Casida de la rosa” (págs. 171-176). Entre los *Poemas varios* figuran además “Canción” [“Casida de las palomas oscuras”], “Canción del herido por el agua”<sup>2</sup>, “El llanto”<sup>3</sup>, “Sueño al aire libre”<sup>4</sup> y “Aire de

---

<sup>1</sup> García Lorca Federico, *Así que pasen cinco años. Diván del Tamarit. Odas. Poemas Póstumos*. ed. Guillermo de Torre, vol. VI, Buenos Aires, Losada, 1938.

<sup>2</sup> “Casida primera del herido por el agua”, “Casida II del Llanto”, “Casida V del sueño al aire libre”.

amor” [“Gacela de la raíz amarga”], págs. 189-190, 193, 195-196. Las “Advertencias del recopilador” notifican que “no se ha tenido ninguna noticia” del manuscrito de este libro (pág. 11), del que solamente ofrece trece composiciones, cinco de ellas sin sospechar que formen parte de él.”<sup>5</sup>

Todos los poemas que seleccionó Guillermo de Torre habían aparecido publicados en vida del autor, todos menos la “Canción del herido por el agua” [“Casida primera del herido por el agua”] que, aunque inédita, sin embargo se publicó precisamente en Buenos Aires en 1937, en el *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca*, donde el poema se recitó<sup>6</sup>, y dónde Guillermo de Torre, con toda seguridad, tuvo conocimiento del mismo.

El orden de los poemas que Devoto tacha de “aberrante”, tiene un sentido: Guillermo de Torre era uno de los editores de la revista *Almanaque Literario*, junto a Miguel Pérez Ferrero<sup>7</sup> y Esteban Salazar Chapela; en 1935 esta revista había editado los cuatro primeros poemas con los que De Torre inaugura la serie de gacelas y casidas. Guillermo de Torre conocía y disponía de esos poemas, por lo que comienza con ellos y a partir de ahí, va recopilando los demás de otras publicaciones<sup>8</sup>. Es evidente que no se plantea para su edición de las *Obras completas* el libro *Diván* tal y cómo lo conocemos hoy, pues entonces tan sólo poseía ocho poemas en cuyo título coincidían los términos

---

Daniel Devoto no introduce al hablar del apartado “Poemas Varios” los nombres definitivos de los poemas, salvo en el caso de la “Casida de las palomas oscuras” y de la “Gacela de la raíz amarga”, por tener estos poemas títulos irreconocibles.

<sup>3</sup> “Casida II del llanto”

<sup>4</sup> “Casida V del sueño al aire libre”

<sup>5</sup> *Ibidem*, Daniel Devoto, p. 31.

<sup>6</sup> *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca*. Buenos Aires-Montevideo, 1937.

<sup>7</sup> Federico García Lorca le dedicaría la “Gacela X de la huida” : “A mi amigo Miguel Pérez Ferrero” que en la primera edición de Losada del 38, será el primer poema que inaugura la serie y que aparecerá con el título “Casida de la Muerte Clara”, tal y cómo consta en el manuscrito original del poeta. Al final del poema manuscrito y con una tinta mucho más marcada, leemos:

“Tiene esta dedicatoria  
A mi amigo  
Miguel Pérez Ferrero”

Aunque en aquella primera impresión argentina, la dedicatoria no aparece.

<sup>8</sup> “Casida de la huida”. *Floresta de prosa y verso*, 1936.

“Gacela de la terrible presencia” *Quaderns de Poesía*, 1935.

“Casida de los ramos” *Ciudad*, 1934. [Aparece publicado como “Caída de los ramos”]

“Casida de la rosa”, *Noroeste*, 1935.

“gacela” o “casida”. Un cómputo exiguo para conformar un libro. El orden que establece sencillamente no existe. Coloca primero los poemas que él mismo editó con anterioridad, las gacelas y casidas que conoce, y a éstas añade las que va encontrando en distintas publicaciones. Ocho poemas en total, tres gacelas y cinco casidas, los cinco poemas restantes que edita en el apartado “Poemas varios”, es normal que no los considerara como pertenecientes al *Diván*, pues en ese momento Guillermo de Torre no tenía por qué saber que eran gacelas y casidas, ya que, como él mismo declara en las “Advertencias del recopilador”, no ha tenido acceso a los manuscritos y los poemas habían aparecido publicados con títulos muy diferentes. La única referencia que tenía de ellos es que se trataba de poemas ajenos a las gacelas y a las casidas, con títulos<sup>9</sup> que nada tenían que ver con éstas. Es lógico, por tanto, que los editara fuera del *Diván*. Si Guillermo de Torre hubiese tenido acceso a los manuscritos del poeta habría descubierto que todos esos poemas habían nacido como “gacelas” y “casidas”. Después, según se han ido reeditando estas mismas *Obras Completas* de Losada, los poemas han ido recuperando su nombre originario y así en la sexta edición de 1952 se presentan con el orden que les conocemos, aunque aparecen sin numeración, y como parte integrante del *Diván*.

Hay un dato a destacar de aquella primera edición tan incompleta. A pesar de las múltiples taras de la edición, sí está recogido el poema que echamos en falta en ediciones más modernas, “La gacela del mercado matutino”. Es significativo el hecho de que el poema sea uno de los que el propio García Lorca da a Guillermo de Torre para su publicación en *Almanaque Literario* en 1935, tal vez fuese este el motivo por el que el

---

<sup>9</sup> La “Casida de las palomas oscuras” aparece como “Canción” en *Héroe* en 1932 y más tarde en *La Nación* de Buenos Aires en 1933, dónde con toda probabilidad Guillermo de Torre encontraría el poema.

La “Casida primera del herido por el agua” la conoce gracias al Homenaje que hemos mencionado, pero allí se recita con el título “Canción del herido por el agua”.

La “Casida II del llanto” fue uno de los poemas que Gerardo Diego tomó para su *Antología* de 1934, aunque entonces aparece con el título “El llanto”.

La “Casida del sueño al aire libre” es otro de los poemas que Guillermo de Torre encuentra en *La Nación de Buenos Aires*, pues se había editado allí en 1934, aunque un año antes lo haría en *Héroe*. En ambos lugares aparecería con el título “Sueño al aire libre”.

Y la “Gacela de la raíz amarga” se editó en *Héroe* en 1933 con el título de “Aire de amor”.

manuscrito del poema no se encontrara con el resto de manuscritos que se entregan a Gallego Burín para la copia apógrafa. Sin embargo, resulta chocante que en la edición de 1940 de Ángel del Río no aparezca este poema, cuando él mismo considera las *Obras completas* de Losada<sup>10</sup> como un referente. Ángel del Río en la introducción –y a propósito de la edición de Losada–, escribe:

Las ocho que conocemos tienen toda la delicadeza y la melancolía propia de los modelos dentro de unos temas -amor, naturaleza, muerte- y de un tono lírico muy parecido al de otros poemas de Lorca<sup>11</sup>.

Y a pie de página explica Ángel del Río: “Las ocho “Casidas” publicadas aquí aparecieron antes en diversas revistas”. Pero, a pesar de estas palabras, donde implícitamente está reconociendo a la “Gacela del mercado matutino” como parte integrante del libro, sin embargo, él no la incluye y hace un calco de la edición apógrafa. Es claro que Ángel del Río debió tener acceso a la copia apógrafa y a las capillas que llegaron a imprimirse de esta copia, gracias a Francisco García Lorca<sup>12</sup>, pues la amistad de ambos es conocida. Es de suponer también que ambos creyeron que ésta debía ser la versión final del libro, por lo que consideraron pertinente basarse en ella para realizar la edición de la *Revista Hispanica Moderna*<sup>13</sup>.

Estamos ante una ascensión de la misma escalera por diferentes peldaños. Desde el primer escalón, los manuscritos originales del poeta; el segundo, la copia apógrafa de

---

<sup>10</sup> Escribe Ángel del Río en su edición de la *RHM* en el apartado “Obras inéditas” y como nota introductoria al *Diván*: “Los más importantes han sido la edición de sus *Obras Completas* publicada por la casa Losada, de Buenos Aires, bajo la dirección de Guillermo de Torre.” (p. 101).

Es necesario reseñar que la “Gacela del mercado matutino” es el segundo poema que aparece en estas *Obras Completas* de Guillermo de Torre.

<sup>11</sup> *Revista Hispánica Moderna*, 1940 p.49.

<sup>12</sup> Los manuscritos originales del *Diván* llegan a Nueva York el 20 de agosto de 1940, justo en el viaje que la familia emprendería al acabar la Guerra Civil Española. Ángel del Río edita el libro en la *RHM* ese mismo año de 1940 en los números 3-4 de la revista correspondientes a los meses Julio-Octubre. Más concretamente y por la fecha en la que reciben los manuscritos, es en el número 4, Octubre. Ángel del Río es fiel a la copia a mano de Gallego Burín en la puntuación y en las variantes con respecto a los manuscritos originales que son un calco del trabajo realizado por los amanuenses.

<sup>13</sup> En 1941, Ángel del Río vuelve a publicar gracias a la revista del *Hispanic Institute* el mismo artículo sobre Federico García Lorca donde se recogían los poemas del *Diván*, como un monográfico: *Federico García Lorca (1899 [sic]-1936). Vida y Obra. Bibliografía. Antología. Obras Inéditas. Música Popular*. Ed. Ángel del Río. Hispanic Institute in the US., NY. 1941.

Antonio Gallego Burín que hemos estado analizando, la publicación de Losada o la edición de la *Hispanic Institute* de Ángel del Río de 1940 y así una nueva edición, un nuevo peldaño. Pero, por desgracia, en la mayoría de los casos se obvia ese primer estribo, el indispensable para iniciar la andadura: los manuscritos del poeta. Y se fijan y calcan con tanta rigurosidad, que a veces, copian hasta con los mismos errores, o bien la copia de Antonio Gallego Burín, Emilio García Gómez y Eduardo Blanco Amor o bien la edición de Ángel del Río o bien una mezcla entre los poemas editados en revistas con las diferentes ediciones...



### III.I

#### EDICIONES DEL DIVÁN DEL TAMARIT DE FEDERICO GARCÍA LORCA

\**Obras Completas de Federico García Lorca*. vol. VI. *Así que pasen cinco años. Diván del Tamarit. Odas. Poemas Póstumos*. [Ed. de Guillermo de Torre]. Buenos Aires. Losada. 1938. pp. 171-176 y 190-196.

\*Federico García Lorca. *Así que pasen cinco años. Diván del Tamarit. Odas. Poemas Póstumos*. Buenos Aires, Losada, vol VI, 1952.

\**Revista Hispánica Moderna*. Nº 3-4. Año VII. 1940. pp. 307-312.

\**Federico García Lorca (1899[sic]-1936) Vida y Obra. Bibliografía. Antología. Obras Inéditas*. Música Popular. Hispanic Institute in the United States . New York. 1941.

[Ed. Ángel del Río] (Probablemente se trata del mismo texto de la *Revista Hispánica Moderna*).

\**Obras Completas de Federico García Lorca*. (Recopilación y Notas de Arturo del Hoyo). Madrid, Aguilar, 1954.

\*Federico García Lorca. *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*. Ed. Mario Hernández. Madrid. Alianza Editorial. 1981.

\**Ouvres Complètes de Federico García Lorca*. Ed. André Belamich, V. I. París. Gallimard. Pleïade, 1981.

\**Obras Completas de Federico García Lorca. Poesía*. II. ed. Miguel García Posada. Madrid. Akal. 1982. 1989. 2008.

\**Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Ed. Andrew Anderson. Madrid. Espasa Calpe. 1988.

\**Obras Completas. Federico García Lorca. Poesía. I.* Ed. Miguel García Posada. Barcelona. Galaxia-Guenberg. 1996.

\**Collected Poems*, Christopher Maurer&Catalina Castaño (eds.), Ferrer, Straus and Giroux, 2002.

Estas son las ediciones más importantes que se han realizado del *Diván del Tamarit* o aquellas en las que el poemario ha sido incluido. Ediciones a las que los críticos, año tras año, han hecho referencia para bien o para mal, repitiendo los mismos errores o corrigiendo algunos, pero obviando otros. Unas se citan a otras, pocas son las que hacen mención a los manuscritos originales y las discrepancias entre ellas, a veces, son notables. E incluso, como veremos, encontramos contradicciones en ediciones diferentes realizadas por un mismo editor.

Analizaremos las diferencias significativas que existen entre ellas y citaremos los poemas donde esas diferencias aparecen. Tal y cómo indicábamos con anterioridad, tomamos como pilar para este análisis el orden cronológico de aparición de las mismas<sup>14</sup>: la edición de Losada del 38, la edición de Ángel del Río de 1940 y así sucesivamente. Nos detendremos en los poemas o en las estrofas de los poemas dónde apreciamos variantes y en las ediciones cuyas diferencias son notables.

Vamos a tomar como punto de partida para el rastreo de esas diferencias de edición, la que realiza Ángel del Río, por ser la considerada como primera edición del *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca, y después la iremos cotejando con la copia apógrafa, igual que hicimos entre ésta y los manuscritos. Veremos las diferencias en las versiones sucesivas.

---

<sup>14</sup> Los manuscritos del poeta y el apógrafo, por haber sido estudiados con detenimiento en el capítulo anterior, los usaremos aquí de base y volveremos a ellos sólo cuando sea imprescindible.

Ángel del Río sigue escrupulosamente el orden del índice de la edición apógrafa que realiza Antonio Gallego Burín<sup>15</sup>, con las correcciones en puntuación y acentuación de Emilio García Gómez, salvo en algunas excepciones que señalaremos a continuación, donde además de variantes en los signos ortográficos, encontramos disparidad en algunos versos.

La “Gacela primera del amor imprevisto”, por ser el primer poema del libro, nos engaña y nos presenta una unanimidad entre las diferentes ediciones que nos hace dudar, en un primer momento, de la pertinencia de este trabajo comparativo. De entre todas las ediciones, únicamente encontramos disimilitud en la edición de Guillermo de Torre de 1952, donde en el verso doce de esta primera gacela no existe signo de puntuación, y el verso trece comienza con minúscula (“las letras de marfil que dicen *siempre* / *siempre*, *siempre*: jardín de mi agonía”). En las diferentes ediciones que realizó Arturo del Hoyo para Aguilar se imita esta versión, aunque añadiendo una coma que viene a cerrar el verso doce (“las letras de marfil que dicen *siempre*, /*siempre*, *siempre*: jardín de mi agonía”). En el resto de las ediciones, este verso se cierra con un punto y el verso trece, en consecuencia, comienza con mayúscula. Así lo encontramos en la copia apógrafa y así está en el manuscrito original del poeta, en el que aunque el punto final del

---

<sup>15</sup> Gacela primera, del amor imprevisto.

Gacela II, de la terrible presencia.

Gacela III, del amor desesperado.

Gacela IV, del amor que no se deja ver.

Gacela V, del niño muerto.

Gacela VI, de la raíz amarga.

Gacela VII, del recuerdo de amor.

Gacela VIII, de la muerte oscura.

Gacela IX, del amor maravilloso.

Gacela X, de la huída.

Casida primera, del herido por el agua.

Casida II, del llanto.

Casida III, de los ramos.

Casida IV, de la mujer tendida.

Casida V, del sueño al aire libre.

Casida VI, de la mano imposible.

Casida VII, de la rosa.

Casida VIII, de la muchacha dorada.

Casida IX, de las palomas oscuras.

verso no se aprecia, sin embargo, el verso trece se inaugura claramente con una mayúscula (“las letras de marfil que dicen siempre.*S*iempre, siempre: *jardín de mi agonía*.”).

\*

En la “Gacela II, de la terrible presencia”, Ángel del Río sigue, como un calco, la versión de Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez, a excepción de una pequeña diferencia de puntuación en el verso sexto “y que la lombriz se muera de sombra;”, donde Ángel del Río cambia el punto de la copia, por un punto y coma. Cambio motivado, con toda seguridad, por el hecho de que en la versión apógrafa el verso siguiente está escrito en minúscula, por lo que Ángel del Río consideró que ese punto de los copistas se debió a un error. Sin embargo, consideramos que este cambio no es un acierto, pues el punto y coma, como hemos venido diciendo, es un signo poco utilizado en poesía.

| EDICIÓN GUILLERMO DE TORRE<br>Gacela II de la terrible presencia                                                                                             | EDICIÓN ÁNGEL DEL RÍO                                                                                                                                        |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Yo quiero que el agua se quede sin cauce,<br>yo quiero que el viento se quede sin valles.                                                                    | Yo quiero que el agua se quede sin cauce.<br>Yo quiero que el viento se quede sin valles.                                                                    |
| Quiero que la noche se quede sin ojos<br>y mi corazón sin la flor del oro.                                                                                   | Quiero que la noche se quede sin ojos<br>y mi corazón sin la flor del oro;                                                                                   |
| Que los bueyes hablen con las grandes<br>hojas<br>y que la lombriz se muera de sombra.                                                                       | que los bueyes hablen con las grandes<br>hojas<br>y que la lombriz se muera de sombra; <sup>1</sup>                                                          |
| Que brillen los dientes de la calavera<br>y los amarillos inunden la seda.                                                                                   | que brillen los dientes de la calavera<br>y los amarillos inunden la seda.                                                                                   |
| Puedo ver el duelo de la noche herida<br>luchando enroscada con el mediodía,<br>resisto un ocaso de verde veneno<br>y los arcos rotos donde sufre el tiempo. | Puedo ver el duelo de la noche herida<br>luchando enroscada con el mediodía.<br>Resisto un ocaso de verde veneno<br>y los arcos rotos donde sufre el tiempo. |
| Pero no ilumines tu limpio desnudo<br>como un negro cactus abierto en los juncos.                                                                            | Pero no ilumines tu limpio desnudo<br>como un negro cactus abierto en los<br>juncos.                                                                         |
| Déjame un ansia de oscuros planetas,<br>pero no me enseñes tu cintura fresca.                                                                                | Déjame en un ansia de oscuros planetas,<br>pero no me enseñes tu cintura fresca.                                                                             |
|                                                                                                                                                              | <sup>1</sup> . En la copia apógrafa se opta por un<br>punto.                                                                                                 |

La diferencia mayor en la puntuación de esta gacela la vemos en la edición de Losada. Los amanuenses primero y más tarde Ángel del Río, dividieron el poema en estrofas de dos versos, pero Guillermo de Torre une los versos noveno a duodécimo, en una estrofa de cuatro versos. Finaliza cada estrofa con un punto y comienza la secuencia siguiente con mayúscula. El resto de la puntuación permanece igual que en la versión de los copistas y en la edición de Ángel del Río, exceptuando el primer verso, donde Guillermo de Torre cambia el punto de ambas versiones por una coma: “Yo quiero que el agua se quede sin cauce,” y el verso décimo que lo termina de la misma manera:

“luchando enroscada con el mediodía,”. Sin embargo, en las ediciones posteriores, Guillermo de Torre variará este criterio, reproduciendo el poema con estrofas de dos versos y cambiará por un punto la coma final del verso décimo. Así aparece en su edición de 1952.

Comentábamos en el capítulo “El apógrafo” que no existe manuscrito de este poema, así que tomábamos como punto de partida la versión del poema que apareció publicado en *Quaderns de Poesía*. La puntuación que aparece aquí está más cerca de la versión de Guillermo de Torre y se aleja, por tanto, de la versión de Ángel de Río, tan afín a la de los copistas. Mario Hernández y Andrew Anderson también optan por la versión de Ángel del Río en detrimento de la publicada por *Quaderns* y sólo la edición de Aguilar, de Arturo del Hoyo decide mantenerse fiel al poema que encontramos en 1935:

#### GACELA DE LA TERRIBLE PRESENCIA

Yo quiero que el agua se quede sin cauce  
Yo quiero que el viento se quede sin valles.

Quiero que la noche se quede sin ojos  
y mi corazón sin la flor del oro.

Que los bueyes hablen con las grandes hojas  
y que la lombriz se muera de sombra.

Que brillen los dientes de la calavera  
y los amarillos inunden la seda.

Puedo ver el duelo de la noche herida  
luchando enroscada con el mediodía.

Resisto un ocaso de verde veneno  
y los arcos rotos donde sufre el tiempo.

Pero no me enseñes tu limpio desnudo  
como un negro cactus abierto en los juncos.

Déjame en un ansia de plantas,  
¡pero no me enseñes tu cintura fresca!

Los puntos y comas de los versos 4 y 6 son puntos en esta primera publicación del poema. Y el último verso aparece entre admiraciones, forma a la que, como hemos visto en los manuscritos, el poeta recurrió como cierre de varios poemas<sup>16</sup>. Aunque la variante más reseñable es la que aparece en el verso 13 del poema publicado por *Quaderns*: “pero no me enseñes tu limpio desnudo”. En todas las ediciones, desde Guillermo de Torre, pasando por Ángel del Río, Arturo del Hoyo, Mario Hernández, Miguel García Posada, Andrew Anderson... etc y, por supuesto tal y cómo ya vimos, en la copia apógrafa encontramos: “Pero no ilumines tu limpio desnudo”. Y este hecho nos plantea varias cuestiones.

Por cronología es evidente que los primeros que realizan ese cambio son Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez. Esta alteración, como estudiaremos más detenidamente en su momento, viene a romper el juego musical que la repetición “pero no me enseñes...” crea en el poema. Aunque teniendo en cuenta el término por el que se sustituye “enseñes” en el verso 13: “ilumines”, nos atrevemos a pensar que se trata de una cuestión semántica. No es lo mismo “enseñar el desnudo del cuerpo” que “iluminar un limpio desnudo”. En la segunda versión, la evidencia del cuerpo desnudo se mitiga gracias a una elección más poética y por supuesto, menos directa. Quizás los amanuenses pretendieron suavizar, con el canje, la certeza del cuerpo desnudo. O tal vez, ese deseo de dulcificar el verso partiera del propio poeta como apunta, por ejemplo, Daniel Devoto:

Aparecida en *Quaderns de poesia* (Barcelona) en octubre de 1935. Sobre algunas variantes de puntuación (punto final en los vv. 4 y 6, y mayúsculas, consecuentemente, en los dos que los siguen), el v. 13 lee: “Pero no me enseñes”, como el v. 16, en vez de “Pero no ilumines”; el poeta ha destruido [sic] la simetría de los vv.13 y 16 enriqueciendo la expresión del primero de ellos y manteniendo en el último -nóteselo bien- la expresión más directa.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Encontramos este cierre en los manuscritos de Federico García Lorca en la “Gacela de la raíz amarga”: Amor:Enemigo mío/¡Muerde tu raíz amarga!”. O en la “Casida del recuerdo de amor”: “Pero deja tu recuerdo/¡Déjalo solo en mi pecho!”

<sup>17</sup> Devoto, D., *Introducción a Diván del Tamarit...*, ob. cit. p.89.

Daniel Devoto da por hecho que es el poeta quien realiza el cambio de “enseñes” por “ilumines” del v.13, que es el propio Lorca el que rompe la simetría del poema, en lugar de los copistas y de los críticos posteriores. Pero, como ocurre con otras afirmaciones de este tipo, Devoto no aclara en qué se fundamentan estas conclusiones. El único modo de justificar esta afirmación sería disponer de un manuscrito del propio autor donde estuviesen reflejados esos cambios, manuscrito del que desafortunadamente no podemos disponer. Lo más cercano en este sentido es la copia de Antonio Gallego Burín y Emilio G. Gómez, copia en la que no aparece ninguna tachadura ni remedo de puño y letra del poeta, como hemos visto que sí ocurre en otros poemas copiados allí.

A partir de ellos, las ediciones posteriores son un calco, evidentemente porque todas siguen el modelo de Ángel del Río que fue quien, en definitiva, tuvo acceso a la copia y se guió por ella para su propia edición. La versión de este poema que Guillermo de Torre reproduce en la primera edición de Losada de 1938 (p.175) es la que apareció en la revista de México, *Segundo Taller Poético* [sic] en noviembre de 1936. Rafael Solana y Miguel Nicolás Lira, sus directores, debieron de tener acceso a la copia apógrafa del poema, pues reproducen la versión del poema que incluye los versos 9 a 12 unidos, la coma que cierra el v.10 y el “ilumines” del v. 13 en lugar de “enseñes”. Es de esta revista, con toda probabilidad, y no de *Quaderns de Poesía*, de donde Guillermo de Torre toma el poema para su edición de 1935.



## SEGUNDO TALLER POETICO

LO DIRIGE RAFAEL SOLANA, Y  
MIGUEL N. LIRA LO IMPRIME

M E X I C O  
NOVIEMBRE DE 1936

### GACELA DE LA TERRIBLE PRESENCIA

Yo quiero que el agua se quede sin cauce,  
Yo quiero que el viento se quede sin valles.

Quiero que la noche se quede sin ojos  
Y mi corazón sin la flor del oro.

Que los bueyes hablen con las grandes hojas  
Y que la lombriz se muera de sombra.

Que brillen los dientes de la calavera  
Y los amarillos inunden la seda.

Puedo ver el duelo de la noche herida  
Luchando enroscada con el mediodía,  
Resisto un ocaso de verde veneno  
Y los arcos rotos donde sufre el tiempo.

Pero no ilumines tu limpio desnudo  
Como un negro cactus abierto en los juncos.

Déjame en un ansia de oscuros planetas,  
Pero no me enseñes tu cintura fresca.

Federico García Lorca.

Miguel García Posada en su edición de las *Obras Completas* de Akal (1982, 1989, 2008) reproduce el poema tal y cómo apareció publicado en *Quaderns* y justifica su elección con las siguientes palabras:

Me parece un caso claro en que el impreso debe ser adoptado como texto base. La variante mejora la trabazón de los cuatro versos finales al eliminar la metáfora; y la puntuación del verso último, entre signos exclamativos, es más lorquiana que la de G<sup>18</sup>; lo mismo sucede con la ausencia de punto y coma en 4 y 6<sup>19</sup>.

Sin embargo, en la edición que el propio Miguel García Posada realizó para Galaxia-Gutenberg, en 1996, encontramos el mismo poema que reproducen los demás, desde la *RHM*, con sus puntos y comas al final de los versos 4 y 6, con el término “ilumines” en lugar de “enseñes” en el v. 13 y, por supuesto, sin los signos de admiración encerrando el último verso. En el análisis final detallado que hace de cada poema en el apartado “Notas al texto *Diván del Tamarit*”, no hay ni una sola referencia al poema fuera del año de publicación en *Quaderns*. Lo único que dice de este poema es: “Publicado en *Quaderns de Poesía* (Barcelona) núm. 3 (octubre de 1935), con alguna variante respecto del texto definitivo”<sup>20</sup>. Con “alguna variante respecto del texto definitivo” ¿qué variante? ¿de quién? Parece evidente que para el poeta el texto definitivo debió de ser el que apareció publicado en la revista barcelonesa. Resulta extraño que por parte del autor de ambas ediciones no haya una explicación, en una u otra edición, de la variación tan radical de opinión que encontramos entre ellas. La edición de Akal de 2008, una reedición de las dos anteriores (1982 y 1989), es posterior a la edición de Galaxia-Gutenberg de 1996, y son tan opuestas la una de la otra, que parecerían hechas por autores

---

<sup>18</sup> Se refiere a Emilio García Gómez. Miguel García Posada da por hecho que el único artífice de la copia apógrafa es García Gómez.

<sup>19</sup> García Lorca, F., *Obras Completas II, Poesía, 2*, ed. Miguel García Posada, Madrid, Ed. Akal, 2008, p. 744.

<sup>20</sup> García Lorca, F., *Obras Completas I, Poesía.*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1996, p. 955.

completamente diferentes. No hay ni la más mínima justificación por parte del autor sobre el hecho de haber utilizado conceptos tan diversos acerca del mismo poema en las diferentes ediciones. Ni explica el cambio de criterio de una a la otra. No existe una nota explicativa que ilumine al lector acerca de ideas tan contrarias y de un criterio de edición tan diferente, aplicado al mismo libro y a pesar de haber sido realizado por la misma persona.

Personalmente, considero que debe tomarse la versión del poema de *Quaderns de Poesía* como texto fuente, tal y como opinó en un principio Miguel García Posada, pues es la versión que se publicó en vida del autor. Tal y cómo señala Miguel García Posada:

Lorca dictó este poema de memoria a Tomás Garcés, una tarde de septiembre de 1935, en el Café de la Luna<sup>21</sup>

Una versión alejada en el tiempo del manuscrito que debió de dar a Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez, que por esas fechas debían tener la copia manuscrita.

\*

En la “Gacela III, del amor desesperado” todas las ediciones coinciden con la primera edición de la *RHM* y no existe variantes destacables. Una única coma al final del segundo verso del poema, que en la edición de Losada de 1952 de Guillermo de Torre<sup>22</sup> no está. En los comentarios a los poemas, poca cosa: inédito en vida del autor, se conserva manuscrito en la Fundación Federico García Lorca, etc. Algunos de los críticos ni siquiera hacen referencia a él y pasan en su análisis de la segunda gacela directamente a la quinta<sup>23</sup>. Pero si nos detenemos ahora en este poema, es otra vez a causa de Miguel

---

<sup>21</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, II, ed. Miguel García Posada, AKAL, ob. cit., p. 744.

<sup>22</sup> Sabemos que este poema no se incluyó en la primera edición de Losada, por estar inédito en vida del autor y por ende, por desconocimiento del mismo por parte de Guillermo de Torre.

<sup>23</sup> Es el caso de la edición de Mario Hernández. pp.159-160

García Posada y sus dos ediciones. “Donde dije digo, digo Diego” sería el lema a aplicar en relación a la edición de Akal y la de Galaxia-Gutenberg. Leemos en la primera:

De este poema, inédito en vida del autor, se conserva el autógrafo original en los archivos familiares. G es acorde con ese original. En cambio, las pruebas de imprenta dividen, de modo indebido, en dos estrofas, los vs. 4-7 y 11-14; error recogido y transmitido por la edición príncipe. Edito el autógrafo fuente de G. Puntuo los siguientes versos: punto final en los vs. 5, 7, 10, 12, 17.<sup>24</sup>

Y García Posada reproduce el poema tal y cómo aparece en el manuscrito<sup>25</sup>. Sin embargo, en la edición de 1996 de Galaxia-Gutenberg, no podemos decir que se desdiga de lo que aparece en las ediciones de Akal, es que simplemente se limita a reproducir el poema que encontramos en el resto de las ediciones conocidas desde la primera edición y, en las “Notas al texto: Diván del Tamarit”, escribe lo siguiente: “Inédita en vida del autor. Ms. sin fecha. Ms. y G no dividen en dos estrofas los vv. 4-7 y 11-14.”<sup>26</sup> Pero reproduce el poema con la división en dos de las estrofas, como lo encontramos en todas y cada una de las ediciones anteriores y posteriores. Lo que Miguel García Posada no señala es que la puntuación del poema que aparece en el resto de las ediciones, incluida la suya propia de Galaxia-Gutenberg, fue probablemente obra del que denomina G. (Emilio García Gómez)<sup>27</sup> y es en la copia apógrafa donde aparece el poema puntuado por primera vez tal y como lo encontraremos en las ediciones posteriores.

En las “Notas al texto” de la edición de Galaxia-Gutenberg, confiesa García Posada: “Modifico, pues, ante la información suministrada por Anderson y Hernández,

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, Miguel G. Posada, Akal, 1982, 1989, 2008, p.744.

<sup>25</sup> Recordemos que en el manuscrito el poeta separaba las estrofas con una pequeña línea horizontal divisoria. La copia apógrafa se limitaba a introducir las comas y los puntos y, es a partir de la edición de la *RHM*, cuando aparece con una separación estrófica diferente.

<sup>26</sup> *Ibidem*, ed. Galaxia-Gutenberg, p. 955.

<sup>27</sup> Ya hemos demostrado que la copia apógrafa no fue cosa exclusiva de Emilio García Gómez, sino que colaboraron también Antonio Gallego Burín y Eduardo Blanco Amor. Y que en lo referente a la copia manuscrita es Antonio Gallego Burín y no Emilio García Gómez quien se ocupa de pasar los poemas a limpio.

algunos de mis planteamientos más drásticos de 1982.<sup>28</sup> Consideramos, sin embargo, que esta es la edición que más se acerca al manuscrito del poeta.

| <p><b>Gacela III, del amor desesperado</b><br/> <b>Ed. Miguel G. Posada.</b><br/> <b>Akal, 2008</b><br/> <b>Manuscrito/ copia apógrafa (exceptuando</b><br/> <b>puntuación)</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <p><b>Gacela III del amor desesperado</b><br/> <b>Ed. Miguel G. Posada.</b><br/> <b>Galaxia- Gutenberg, 1996</b><br/> <b>(Resto de las ediciones)</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>La noche no quiere venir<br/> para que tú no vengas<br/> ni yo pueda ir.</p> <p>Pero yo iré<br/> aunque un sol de alacranes me coma la sien.</p> <p>Pero tú vendrás<br/> con la lengua quemada por la lluvia de sal.</p> <p>El día no quiere venir<br/> para que tú no vengas<br/> ni yo pueda ir.</p> <p>Pero yo iré<br/> entregando a los sapos mi mordido clavel.<br/> Pero tú vendrás<br/> por las turbias cloacas de la oscuridad.</p> <p>Ni la noche ni el día quieren venir<br/> para que por ti muera<br/> y tú mueras por mí.</p> | <p>La noche no quiere venir<br/> para que tú no vengas,<br/> ni yo pueda ir.</p> <p>Pero yo iré,<br/> aunque un sol de alacranes me coma la sien.</p> <p>Pero tú vendrás<br/> con la lengua quemada por la lluvia de sal.</p> <p>El día no quiere venir<br/> para que tú no vengas,<br/> ni yo pueda ir.</p> <p>Pero yo iré<br/> entregando a los sapos mi mordido clavel.</p> <p>Pero tú vendrás<br/> por las turbias cloacas de la oscuridad.</p> <p>Ni la noche ni el día quieren venir<br/> para que por ti muera<br/> y tú mueras por mí.</p> |

\*

La “Gacela IV del amor que no se deja ver”,. Mario Hernández ni siquiera la contempla en sus “Notas al texto”, pues en realidad son pocos los cambios o los comentarios a destacar de este poema. La puntuación, establecida ya desde la copia

<sup>28</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, ob. cit., p. 954.

apógrafo, como ocurría en el poema anterior, es la misma que se repite en todas las ediciones. Lo único que cambia es el criterio a seguir en relación con los versos que deben aparecer en cursiva. Son los copistas los que subrayan los versos 4-5 y 9-10, dando a entender que deben ir en cursiva. Y así es como aparecen en la mayoría de las ediciones. Salvo en la edición de Ángel del Río y en la edición de 1954 de Guillermo de Torre<sup>29</sup>, donde estos versos se publican en redonda y aparece en cursiva el resto. Justo al revés. En las demás ediciones, son los versos citados los que aparecen en cursiva. Pero volvemos a detenernos en el trabajo de Miguel García Posada y nos llama la atención la nota sobre el poema publicada en las ediciones de Akal: “[...] La única divergencia reside en el subrayado de los vs. 4-5, 9-10. ¿Enmienda de G? Seguramente. Adopto, pues, el autógrafo, sin indicaciones de cursiva. La puntuación es mía.”<sup>30</sup> Y siguiendo este extraño criterio, edita el poema sin diferenciar verso alguno en cursiva y con la puntuación que, aunque se adjudica como propia, sin embargo, es la misma que aparece en todas las ediciones desde la copia granadina. A propósito de esa “¿enmienda de G?”, es evidente que así es y no hay lugar a dudas, pues en el manuscrito del poeta, no existe subrayado ni ninguna otra indicación que nos haga pensar que esos versos deben de ir en cursiva. Lo único que el poeta hizo fue separar con una pequeña línea horizontal las estrofas.

Sin embargo, en la edición de Galaxia-Gutenberg, y aquí reside el *quid* de la cuestión, el propio García Posada opta por la versión de la cursiva en los versos 4-5 y 9-10, no alude a la puntuación y escribe en las “Notas al texto: *Diván del Tamarit*”: “En G el estribillo no está subrayado”<sup>31</sup>. Sabemos que sí. Claro, que habría que ver qué considera García Posada como estribillo. Si los versos de la canción popular (*Solamente por oír/ la campana de la Vela/ te puse una corona de verbena...*) o los versos del poeta ya mencionados y subrayados en el apógrafo (*Granada era una luna/ ahogada entre las*

---

<sup>29</sup> Este poema tampoco se incluyó en la primera edición de Losada de 1938.

<sup>30</sup> *Ibidem*, ed. Akal, 2005, p. 745.

<sup>31</sup> *Ibidem*, Galaxia-Gutenberg, 1996, p. 956.

yedras.// Granada era una corza/ rosa por las veletas.). Porque lo que consideraba estribillo subrayado y posible enmienda de G en la edición de Akal, aquí, en la de Galaxia Gutenberg, estima que no está subrayado. Sin embargo, como hemos dicho, en la edición de Akal no aparece cursiva alguna y en ésta, los ya famosos versos 4-5 y 9-10, aparecen en cursiva.

\*

| <p style="text-align: center;"><b>Gacela V del niño muerto</b><br/><b>Ed. Ángel del Río</b><br/><b>RHM</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | <p style="text-align: center;"><b>Gacela V del niño muerto</b><br/><b>Ed. Miguel García Posada</b><br/><b>Akal</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Todas las tardes en Granada,<br/>todas las tardes se muere un niño.<br/>Todas las tardes el agua se sienta<br/>a conversar con sus amigos.<br/>Los muertos llevan alas de musgo.<br/>El viento nublado y el viento limpio<br/>son dos faisanes que vuelan por las torres<br/>y el día es un muchacho herido.<br/>No quedaba en el <b>aire</b> ni una brizna de<br/>alondra<br/>cuando yo te encontré por las grutas del<br/>vino.<br/>No quedaba en la tierra ni una miga de nube<br/>cuando te ahogabas por el río.</p> <p>Un gigante de agua cayó sobre los montes<br/>y el valle fue rodando con perros y con lirios.<br/>Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis<br/>manos,<br/>era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.</p> | <p>Todas las tardes en Granada,<br/>todas las tardes se muere un niño.<br/>Todas las tardes el agua se sienta<br/>a conversar con sus amigos.<br/>Los muertos llevan <b>dos</b> alas de musgo.<br/>El viento nublado y el viento limpio<br/>son dos faisanes que vuelan por las torres<br/>y el día es un muchacho herido.</p> <p>No quedaba en el <b>aire</b> ni una brizna de<br/>alondra<br/>cuando yo te encontré por las grutas del<br/>vino.<br/>No quedaba en la tierra ni una miga de<br/>nube<br/>cuando te ahogabas por el río.</p> <p>Un gigante de agua cayó sobre los montes<br/>y el valle fue rodando con perros y con<br/>lirios.<br/>Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis<br/>manos,<br/>era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.</p> |

La “Gacela V, del niño muerto” plantea curiosas diferencias entre las distintas ediciones. El criterio de puntuación es unánime: en todas las versiones se repite la puntuación que establecieron Gallego Burín y Emilio García Gómez<sup>32</sup>. La mayoría de ellas optan por la división del poema en cuatro estrofas tal y cómo lo hicieron los copistas, aunque en el manuscrito el poema se concibiera como un único bloque. La edición de Ángel del Río lo reproduce en un sólo bloque y divide las dos últimas estrofas. Pero el problema que diferencia las ediciones es de otro calibre. Al verso quinto, como vimos en el apartado “El apógrafo”, “Los muertos llevan alas de musgo”, el poeta le añadió *a posteriori* el adjetivo “dos” superponiéndolo al verso (“Los muertos llevan **dos** alas de musgo”), añadido que los copistas decidieron no hacer. El problema es que el resto de antólogos y editores, desde la primera edición de Ángel del Río<sup>33</sup>, han optado por seguir al pie de la letra este error y así aparece en todas las ediciones: “Los muertos llevan alas de musgo”)

En el v. 9, vimos como los copistas cambiaban el término “**cielo**” por “**aire**” y todas las ediciones que se han realizado, desde la primera de la *Revista Hispánica Moderna* hasta la última, todas sin excepción, editan “No quedaba en el **aire** ni una brizna de alondra” en lugar de “No quedaba en el **cielo** ni una brizna de alondra” que fue como lo escribió el poeta y como aparece en el manuscrito. Andrew Anderson en las notas a su edición señala al respecto:

Ms: cielo/aire. // CL: el copista introdujo erróneamente la versión “aire”, pero ya que la CL ostenta la evidencia de una revisión por FGL, hemos preferido mantener el “error” aprobado, si sólo tácita y/o inconscientemente<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Respecto a la puntuación, Andrew Anderson señala en su edición a pie de página (p.202) cómo en el verso 5, los copistas pusieron una coma al final del verso. Pero lo que puede apreciarse en la copia apógrafo es que sobre una coma primigenia, los copistas se auto corrigieron y colocaron un punto.

<sup>33</sup> Obviamos al analizar este poema la primera edición de Guillermo de Torre de Losada, pues fue uno de los poemas no incluidos. En las ediciones posteriores, parecería y lo haría exactamente igual que se publica en el resto de ediciones.

<sup>34</sup> *Ibidem*, Anderson, p. 203.



¿Por qué “ostenta la evidencia de una revisión” por parte del poeta? Como ya hemos dicho con anterioridad, los únicos poemas que podemos estar seguros que Federico García Lorca corrigió, son aquellos cuyas modificaciones aparecen de su puño y letra. Pero del resto no tenemos prueba alguna que nos asegure que el poeta los revisó y, mucho menos, que diera su visto bueno a lo corregido. Si Anderson tiene razón y García Lorca estuvo de acuerdo con esta modificación, entonces ¿no sería absurdo considerarlo un “error”? Estaríamos ante la versión definitiva del poema, pero nunca ante un “error”. El propio Andrew Anderson lo considera un “error”, aunque éste haya sido aprobado, más que por el poeta, por la propia fuerza de la repetición. Por lo tanto, una nueva edición sería el marco perfecto para corregir esos “errores, conscientes o inconscientes” y no para mantenerlos. Sin embargo, él opta por seguir con la tónica general de preferir lo ya editado aunque levante la duda del “error”.

Miguel García Posada en el trabajo realizado para Akal separa el verso en estrofas, toma de las demás ediciones la puntuación, pero introduce una novedad: reproduce el verso 5 tal y como lo concibió el poeta: “Los muertos llevan **dos** alas de musgo”<sup>35</sup> y aclara su decisión de optar por el manuscrito en las notas al poema, justificando la introducción del “dos” no tanto por la cuestión métrica como por el juego rítmico que producen las “dos alas” de este verso, con los “dos faisanes” del verso séptimo:

Hay una lección problemática en el autógrafo (v.5): “Los muertos llevan dos alas de musgo”. Grafía confusa, pero perceptible. Acaso esta misma confusión evitó su presencia en G. La lección es concorde con el numeral posterior (v. 7)<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, Miguel García Posada (ed.), Akal, 2008, p. 339

<sup>36</sup> *Ibidem*, Miguel García Posada, Akal, p. 745.

Sin embargo, no se refiere al cambio del “cielo” por el “aire” del verso noveno y, a pesar de lo minucioso que parece ser con los manuscritos del poeta en Akal, opta por la versión de los copistas.

Ahora bien, examinamos a continuación su edición de Galaxia-Gutenberg y allí, Miguel García Posada, reproduce el poema que se repite en todas las ediciones conocidas, alejado del manuscrito original. Elimina el “dos” del verso 5. Parece que ya no importa el juego con los “dos faisanes”, porque no hay referencia a este verso, ni tampoco la métrica para un tan reputado crítico de poesía. Mantiene el “aire” por “cielo” y en las notas se limita descriptivamente a decir lo mismo que todos: “Ms., v. 9: “en el cielo”; G, CAP: “en el aire”. Si fue un error del copista, Lorca no lo aprobó al revisar el ms.”<sup>37</sup> Como en cada poema de los que hemos ido analizando, García Posada se desdice en su segunda edición de las obras de Lorca de lo que ha dicho y hecho en la primera.

Una de las ediciones cuya peculiaridad hace que nos detengamos en ella, es la edición de Mario Hernández, pero no tanto por la edición en sí, como por los comentarios. Hernández reproduce fielmente el poema tal y cómo lo hacen los demás, con los mismos errores de los versos 5 y 9 que hemos venido analizando. Lo destacable de esta edición, es la disquisición sobre el poema que leemos en las “Notas al texto”, donde no hay referencia alguna a las variantes de los versos citados con respecto al manuscrito y, sin embargo, introduce una novedad referida a otra edición, la de Arturo del Hoyo:

En la decimoctava edición de *OC* (I, p. 577) se altera la lectura del verso 14 -”y el valle fue rodando con perros y con lirios”- por “ y el mundo se anegó de sábanas y lirios”, de acuerdo con una comunicación de A. Belamich a Arturo del Hoyo (*OC*, II, p. 1383). En la vigésima edición de las mismas *OC* se restituye la lectura primera, al haber interpretado incorrectamente A. de Hoyo el dato de A. Belamich, quien sin duda se refería a una variante tachada del manuscrito del poeta, no a una corrección<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Ed., Miguel García Posada, Galaxia-Gutenberg, p. 956.

<sup>38</sup> Ed. de Mario Hernández. p. 160.

Sí, es cierto que en la edición de 1973 de Aguilar, Arturo de Hoyo reproduce el verso que el poeta granadino había desechado con tachaduras en el manuscrito. Verso que no aparece ni en la primera edición ni en las ediciones posteriores de Aguilar. Mario Hernández lo atribuye a un error al malinterpretar Arturo del Hoyo las palabras de Belamich, pero lo que este error muestra es el hecho de que Del Hoyo no comprobó los manuscritos del poeta y se dejó llevar por los comentarios de Belamich, pues si lo hubiese hecho, habría observado que ese verso está tachado y corregido por el poeta granadino. Y si se trataba de ser fiel al manuscrito, el verso 5 debía haberse reproducido con el numeral incluido: “Los muertos llevan dos alas de musgo”, así como en el verso 9 debería aparecer “cielo” y no “aire”. Entonces tendría sentido el cambio del verso 14 y podríamos especular con que Arturo del Hoyo se mantiene tan fiel al manuscrito del poeta en esta edición que equivoca el verso añadido por el verso tachado. Sin embargo, resulta extraño que en los versos anteriores se den los cambios del resto de las ediciones, alejando el poema del manuscrito, y sea únicamente en el v.14 donde asome la versión original del poeta y lo haga confundiendo los versos. Por lo que sospechamos que se trata de una información errada por parte de Belamich a Arturo del Hoyo, que este, para su mal, cree o confunde. Y su autocorrección con respecto a ediciones anteriores resulta un grave error. A lo largo del análisis de otros poemas iremos viendo cómo esa decimoctava edición tiene una serie de fallos incomprensibles.

\*

| <p style="text-align: center;"><b>AIRE DE AMOR</b><br/>ED. Guillermo de Torre.<br/>Losada. 1938</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <p style="text-align: center;"><b>GACELA VI DE LA RAÍZ AMARGA</b><br/>ED. Ángel del Río</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Hay una raíz amarga<br/>y un mundo de mil <b>ventanas</b>.<br/>Ni la mano más pequeña<br/>quiebra la puerta del agua.</p> <p>¿Dónde vas? ¿<b>Dónde vas?</b> ¿Dónde?<br/>Hay un cielo de mil <b>terrazas</b><br/><b>Batalla</b> de abejas lívidas.<br/><b>Y</b> hay una raíz amarga.</p> <p>Amarga.</p> <p>Duele la planta del pie,<br/>y el interior de la cara.<br/><b>Y</b> duele en el tronco fresco<br/>de noche recién cortada.</p> <p>Amor, enemigo mío,<br/><b>¡Muerdo</b> tu raíz amarga!</p> | <p>Hay una raíz amarga<br/>y un mundo de mil <b>terrazas</b>.</p> <p>Ni la mano más pequeña<br/>quiebra la puerta del agua.</p> <p>¿Dónde vas, <b>adónde</b>, dónde?<br/>Hay un cielo de mil <b>ventanas</b><br/><del>-batalla</del> de abejas lívidas-<br/><b>y</b> hay una raíz amarga.</p> <p>Amarga.</p> <p>Duele en la planta del pie<br/>el interior de la cara,<br/><b>y</b> duele en el tronco fresco<br/>de noche recién cortada.</p> <p><b>¡</b>Amor, enemigo mío,<br/><b>muerde</b> tu raíz amarga!</p> |

La variantes de este poema plantean muchos problemas, dependiendo de la edición que escojamos. La más extraña, sin duda, es la forma en la que aparece el poema en la edición de 1938 de Guillermo de Torre. Es evidente que De Torre toma el poema, con el título de “Aire de Amor” incluido, de *Sur* (VII, 34, Buenos Aires, pp.31-32. Julio. 1937). Antes había aparecido editado en el número 6 de la revista *Héroe* en 1933, con el título “Poema”, y si cotejamos las diferencias, está claro que es de aquí, de dónde la revista *Sur* tomó el poema para su publicación. Es muy probable que Federico trabajara el poema después de esta primera publicación, pues las diferencias con el manuscrito son demasiadas. Concha Méndez y Manuel Altolaquirre editaron el poema del siguiente modo:

## POEMA

“A Luis Cernuda”

Hay una raíz [sic] amarga  
y un mundo de mil **ventanas**.  
Ni la mano más pequeña  
quiebra la raíz [sic] del agua.  
¿Dónde? ¿Dónde vas? ¿Dónde?  
Hay un cielo de mil **terrazas**.  
Batalla de abejas lívidas  
y hay una raíz [sic] amarga.  
Amarga.  
Duele la planta del pie  
y el interior de la cara.  
Y duele en el tronco fresco  
de noche recién cortada.  
Amor, enemigo mío.  
¡**Muerdo** tu raíz [sic] amarga!

Como decíamos, la versión argentina de *Sur* está tomada, con mínimas variantes<sup>39</sup>, de esta primera edición, y es de aquí de dónde Guillermo de Torre toma la gacela para su edición de las *Obras Completas*<sup>40</sup> de 1938. En el manuscrito del poema que se conserva, comprobamos cómo, después de varias dudas, el poeta cambió el final del segundo verso:

terrazas

“y un mundo de mil ~~terrazas~~ **ventanas**”

En el quinto verso las interrogaciones aparecen del siguiente modo: “¿donde vas? ¿adonde? ¿donde?”. En el sexto verso del manuscrito, y sin tachaduras de ningún tipo, leemos: “Hay un cielo de mil ventanas” y no de “mil terrazas”, como vemos en la primera versión de *Héroe* y que copian las ediciones argentinas. El resto de la puntuación, incluidas las líneas que encabezan y cierran el verso séptimo de la versión de Ángel del

<sup>39</sup> La repetición en el v. 6 de “¿Dónde vas? ¿dónde vas?” es algo agregado en la versión argentina.

<sup>40</sup> En el tomo VI de la sexta edición de las *Obras Completas* de 1952 de Losada, la “Gacela del niño muerto” aparece ya con su título originario y tal y como la encontramos en la edición del Ángel del Río y en otras sucesivas...

Río, están en el original. Con la salvedad de los versos 10 y 11, que aparecen con una coma cerrando el primero, tras “pie,” y un punto cerrando el segundo, tras “cara.”, como lo encontramos en la versión de Guillermo de Torre. Y la única diferencia que hay entre todas las ediciones con respecto al manuscrito son los dos últimos versos que el poeta escribiría del siguiente modo:

Amor: Enemigo mío  
¡Muerde tu raíz amarga!

Final que ninguna de las ediciones respeta. En opinión de Daniel Devoto ese “¡Muerdo tu raíz amarga!” de las primeras versiones “sabe más bien a errata”<sup>41</sup>. Quizás fuese cierto, si lo hubiésemos encontrado únicamente en la edición argentina de *Sur* o en la de Losada, sin embargo, al encontrarlo tal cual en *Héroe*, creemos que así fue como concibió Federico García Lorca el final del poema y que, después, al corregirlo y para que no resultara tan evidente, lo cambia por “¡Muerde tu raíz amarga!”.

La edición de Andrew Anderson es idéntica a la de Ángel del Río. Pero él mismo confiesa en nota a pie de página, que no ha podido cotejar el manuscrito<sup>42</sup>. Se refiere Andrew Anderson a un primer manuscrito que Lorca entregaría al escritor uruguayo Julio J. Casal, fechado en Madrid en 1933. Quizás en este primer manuscrito podríamos encontrar las variantes de *Héroe*, *Sur* y Losada. Así que Anderson opta por la versión del poema de la copia apógrafa y de la primera edición de la *RHM*. Lo mismo hizo antes en su edición Mario Hernández y antes Arturo del Hoyo en las *Obras Completas* de Aguilar. Tendremos que detenernos, como no podía ser de otro modo, en las contradicciones de Miguel García Posada, quien en el trabajo realizado para Galaxia-Gutenberg reproduce con exactitud la versión de todos los demás, empezando por la ya mencionada de la

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, Devoto, p. 95.

<sup>42</sup> Escribe Andrew Anderson en las notas a los poemas de su edición crítica, página 205: “Sin consultar (actualmente el manuscrito se encuentra en Montevideo)”. Pero se refiere Anderson a un primer manuscrito, la versión corregida por el propio autor del poema está disponible en la Fundación Federico García Lorca en Madrid.

*Revista Hispánica Moderna*. Sin embargo, en la versión para las diferentes ediciones de Akal mantiene las interrogaciones del verso 5, tal y cómo las encontramos en el manuscrito original, separadas, y no como una única cuestión que es como se reproduce en las demás ediciones. Termina el v.10 con una coma (“Duele en la planta del pie,”) como en las primeras versiones, pero suprime el punto que, en éstas, cierra el verso 11 (“el interior de la cara”). Y acaba el poema con una solución a caballo entre los dos puntos que dividen el penúltimo verso en el manuscrito y la versión de la copia apógrafa:

“¡Amor! Enemigo mío  
¡muerde tu raíz amarga!”

En las notas explicativas justifica su opción con las siguientes palabras:

Edito, pues, el autógrafo, con el incremento subsiguiente de pureza textual, no importa que sea mínimo. [...] Agrego punto, v. 2, 4.<sup>43</sup>

Pero sabemos que no es exactamente el autógrafo el que edita. Y, como hemos visto, esos puntos que dice que agrega, están en todas las versiones. Para García Posada, los copistas granadinos tuvieron en cuenta la versión editada en *Héroe* para su copia, y argumenta para sostener esta teoría lo siguiente:

Juzgo razonable pensar que esta ha sido la fuente de G. Determinados indicios, que se agregan a la historia textual del autógrafo, apoyan afirmación semejante; bástenos con el v. 14, cuya segunda palabra “enemigo”, ha sido, primero, escrita en G con mayúscula [...] y luego ha sido reducida, al tiempo que en coincidencia con el ms., un signo de admiración ha abierto el v.15, y, luego, ha sido suprimido: G, pues, ha vacilado ante la puntuación poética del autor.<sup>44</sup>

Demasiada historia para algo que podría resumirse mucho más fácilmente, afirmando que la copia apógrafa coincide en casi todo con el manuscrito del poeta, salvo

---

<sup>43</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, Akal, ob. cit., p.745.

<sup>44</sup> Ibid. p. 745.

en la puntuación. Pero nos referimos al segundo manuscrito, al corregido, no al primer manuscrito que fue la versión real que publicaron en *Héroes*. Es de extrañar que García Posada, en la reimpresión de Akal de 2008, es decir, muy posterior a la de Galaxia-Gutenberg, no haga la más mínima mención al manuscrito que se encuentra en Montevideo, lo cual nos lleva a pensar que, cuando Miguel García Posada habla del “autógrafo”, se está refiriendo al segundo manuscrito. Sin embargo, en la de Galaxia-Gutenberg había escrito:

Se conservan dos mss: la copia autógrafa entregada por Lorca al escritor uruguayo Julio J. Casal y fechada “Madrid-1933” titulada “La raíz amarga” (debo fotocopia a César Antonio Molina) y el ms. GL donde se titula “Gacela [tachado: “Casida”] de la raíz amarga”<sup>45</sup>.

Está claro que posee aquella primera versión, aunque en esta edición opte por la segunda versión del poema. La corregida por el poeta. La elegida por el resto de editores.

\*

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, García Posada, (ed.) Galaxia- Gutenberg, p-956.



La “Gacela VII, del recuerdo de amor” aparece en las diferentes ediciones con las siguientes variantes:

| COPIA APÓGRAFA POR A.G.B/E.G.G.<br>“Gacela VII, del recuerdo de amor”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | POEMA EDICIÓN ÁNGEL DEL RÍO<br>“Gacela VII, del recuerdo de amor”                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>No te lleves tu recuerdo.<br/>Déjalo solo en mi pecho,<br/><br/>temblor de blanco cerezo<br/>en el martirio de enero.</p> <p>Me separa de los muertos<br/>un muro de malos sueños.</p> <p>Doy pena de lirio fresco<br/>para un corazón de yeso.</p> <p>Toda la noche en el huerto,<br/>mis ojos, como dos perros.</p> <p>Toda la noche, <b>comiendo</b><br/>los membrillos de veneno.</p> <p>Algunas veces el viento<br/>es un tulipán de miedo,<br/>es un tulipán enfermo,<br/>la madrugada de invierno.</p> <p>Un muro de malos sueños<br/>me separa de los muertos.</p> <p>La <b>hierba</b> cubre en silencio<br/>el valle gris de tu cuerpo.</p> <p>Por el arco del encuentro<br/>la cicuta está creciendo.</p> <p>Pero deja tu recuerdo,<br/>déjalo solo en mi pecho.</p> | <p>No te lleves tu recuerdo.<br/>Déjalo solo en mi pecho,<br/><br/>temblor de blanco cerezo<br/>en el martirio de enero.</p> <p>Me separa de los muertos<br/>un muro de malos sueños.</p> <p>Doy pena de lirio fresco<br/>para un corazón de yeso.</p> <p>Toda la noche, en el huerto<br/>mis ojos, como dos perros.</p> <p>Toda la noche, <b>corriendo</b><br/>los membrillos de veneno.</p> <p>Algunas veces el viento<br/>es un tulipán de miedo,<br/>es un tulipán enfermo,<br/>la madrugada de invierno.</p> <p>Un muro de malos sueños<br/>me separa de los muertos.</p> <p>La <b>niebla</b> cubre en silencio<br/>el valle gris de tu cuerpo.</p> <p>Por el arco del encuentro<br/>la cicuta está creciendo.</p> <p>Pero deja tu recuerdo,<br/>déjalo solo en mi pecho.</p> |

Observamos cómo, además de añadir más puntuación de la que los copistas habían incorporado con respecto al manuscrito (en el verso noveno se coloca una coma que parte el verso en dos y separa una sinalefa<sup>46</sup>), se produce en esta gacela y por primera vez, un error terrible: confundir la palabra “comiendo” por “corriendo” en el v. 11. Errata de enormes consecuencias, pues no es que rompa el ritmo del verso o su cadencia, no es ni siquiera que cambie el sentido del mismo, es que añade una imagen imposible, un sinsentido al poema. Los membrillos se comen, pero no existe licencia poética que justifique membrillos corriendo. La imagen que Lorca quiere dar es la del dolor, ese gesto en el rostro que, incontrolablemente, produce el mordisco a un membrillo, fruta cuya acidez y amargura es conocida. Además, la expresión “ácido como el membrillo” en Andalucía, y en Granada en particular, es muy típica para describir el dolor o la acidez de algo, es casi como una frase hecha que al poeta le viene dada para expresar el dolor en el insomnio de la noche. Porque de otro modo, ¿cuál es el sentido del verso? ¿quién corre, los membrillos o el personaje poético? Las comas que dividen los versos (ausentes en el manuscrito), nos dificultan la apreciación de quién es el sujeto de ese gerundio. Esas comas forman dos bloques: por un lado, “Toda la noche como dos perros”, y por otro “en el huerto mis ojos”. Podría establecerse, de un modo muy rebuscado, que ese “corriendo” está referido a los “dos perros” del verso anterior, pero entonces tendría aún menos sentido el verso siguiente: “los membrillos de veneno” que quedaría aislado del resto del poema. Y si el que corre es el personaje poético tampoco se entendería la función de los membrillos.

El error de Ángel del Río, pues es la primera versión del poema dónde encontramos ese “corriendo”, viene de una mala interpretación de la grafía del poeta, se confunde la “m” por una “r”, ya sea en los manuscritos del propio poeta o en el apógrafo,

---

<sup>46</sup> Esta coma extra “Toda la noche, en el huerto” de la edición de la *RHM*, no está en la edición de Guillermo de Torre de 1952.

en la fuente que éste manejara para realizar su edición. En la letra de Gallego Burín también pueden confundirse ambos grafemas, pues la caligrafía tampoco es demasiado clara.

El problema fundamental del error, es el hecho de que en muchas de las ediciones posteriores importantes se repita, incluso se justifique y se defienda incomprensiblemente la versión “corriendo”. Mario Hernández por ejemplo, escribe en su edición:

Mantengo, en el v. 11, la lectura “corriendo” de *RHM*, en lugar de “comiendo”, corrección infundada e injustificada en *OC*, I, p. 579.<sup>47</sup>

Sin embargo, analizando el manuscrito del poeta vemos como éste escribe claramente “comiendo”, lo que quiere decir que en las *Obras Completas* de Aguilar de Arturo del Hoyo, a las que se refiere Mario Hernández, no hubo ninguna corrección infundada ni injustificada, si no que se ciñen al manuscrito del poeta en lugar de a la edición de Nueva York de dónde procede el error. Lo que nos llevaría a pensar que en el momento de elaborar su edición, Mario Hernández no había cotejado los manuscritos.

En la edición de Galaxia Gutenberg, Miguel García Posada escribe: “Para el v. 11 ms., CAP<sup>48</sup> y RHM dan: “corriendo”; G y Anderson: “comiendo”. Debe mantenerse “corriendo” que tiene sentido.”<sup>49</sup> ¿Sentido, “membrillos corriendo”? Sin embargo, en las ediciones de Akal, García Posada, vuelve a contradecirse (incluida la edición de 2008) y a estimar que, tanto la puntuación que se añade al poema desde la copia apógrafa, como el cambio de “comiendo” por “corriendo”, son errores imperdonables:

G es poco feliz. Las divergencias de puntuación y de ritmo son tan acusadas, que no puede creer en una intervención del autor. Donde en el ms. dice (v.2): “Déjalo solo en mi pecho.”, G liga este verso con el siguiente; lo mismo sucede con los vs. 13-16, integrados en una sola estrofa [...] Una transcripción no muy nítida, de *comiendo* (v. 11), originó en las pruebas, *corriendo*; una extraña *ele* en *hierba* (v. 19) dio lugar a *niebla*,

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, Hernández Mario, ob. cit., p.161.

<sup>48</sup> En la edición crítica de Galaxia-Gutenberg de Miguel García Posada no existe una página donde se especifiquen las claves de las siglas por lo que CAP suponemos que hace referencia a las capillas impresas.

<sup>49</sup> Ed, García Posada para Galaxia Gutenberg, p. 956.

errores que han perdurado en la transmisión del texto. Edito, en consecuencia, el autógrafo. Agrego todos los puntos finales de verso, salvo el del v. 2.<sup>50</sup>

Y así lo hace. Reproduce el poema de la forma más correcta que puede hacerse: ateniéndose a los manuscritos originales del poeta. El problema es que en la edición de Galaxia-Gutenberg, él también contribuye a hacer “perdurar en la transmisión del texto” esos “errores”, oponiéndose con ello a su propio criterio.

Las ediciones más correctas son aquellas que se ciñen al manuscrito o incluso, en este caso, a la propia copia apógrafa cuando ésta se ajusta a las palabras del poeta. La edición crítica de Andrew Anderson<sup>51</sup> es la que más se acerca.

En el verso 19 se confunde “**hierba**” por “**niebla**”, no tanto, como señala García Posada en sus notas, por un “error por la difícil grafía de G”, pues en la copia de Antonio Gallego Burín, la *h* de *hierba* no plantea dudas. Una confusión, como la del verso 11, que aparece ya en la edición de Ángel del Río, pero que al contrario del caso de “corriendo”, no va a trascender demasiado. De hecho, la encontramos en la edición de Guillermo de Torre de Losada del año 1952<sup>52</sup> y en la edición que estamos trabajando de Mario Hernández para Alianza de 1981. En el resto de ediciones se reproduce fielmente el manuscrito y la copia apógrafa con la opción real de “hierba”.

Mario Hernández reproduce la versión de la *Revista Hispánica Moderna*. Aunque se refiere a los manuscritos del poeta, aludiendo a los versos del poema que el poeta rechaza. Escribe Mario Hernández:

Siguiendo el manuscrito [...], sabemos de las siguientes variantes rechazadas por el poeta: versos 5-6: “Un muro de malos sueños/para proteger un beso”; v. 14: “lleva sombras de su cuerpo”; v. 19: “la hierba cubre en silencio.”<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Ed. Miguel García-Posada en Akal, 1982, 1986, 2008, obs. cit. p. 745-746.

<sup>51</sup> En la edición crítica de Andrew Anderson, a pie de página de este poema (p.209), probablemente debido a una errata, confunde quién escribe “corriendo” y quien “comiendo” y escribe: “CAP, RHM: corriendo/comiendo” cuando debería de haber escrito CAP, RHM: comiendo/corriendo?

<sup>52</sup> “La Gacela del recuerdo de amor” no está incluida en la edición de Losada de 1938.

<sup>53</sup> *Ibidem*, Mario Hernández, p.161.

Si nos remitimos al manuscrito del poeta, vemos cómo en los versos 5 y 6, a los que se refiere Mario Hernández, aunque es cierto que García Lorca descarta la versión “Un muro de malos sueños/ para proteger un beso” por “me separa de los muertos/un muro de malos sueños”, y que en el verso 14 modifica “lleva sombras de tu cuerpo” por “es un tulipán de miedo”, sin embargo, en el verso que nos ocupa, el 19, Federico García Lorca había escrito “Arrastra mi antiguo roto cuerpo/ sentimiento roto” y suprime este verso en favor de aquel que, precisamente, Mario Hernández da por descartado: “La hierba cubre en silencio”. Está escrito con tinta china en la margen derecha de la cuartilla y con una caligrafía clarísima “La hierba cubre en silencio”.

Andrew Anderson<sup>54</sup> conserva la versión original del poeta, aunque difiere en la puntuación. Opta por la que veíamos en la copia apógrafa, como suele ocurrir en la mayoría de las ediciones.

La edición de Arturo del Hoyo para Aguilar de 1973, reclama nuestra atención. Aparecen en ella unos cambios que no existen en las otras ediciones de esta misma editorial y a los que no se hace referencia en ningún otro lugar, quizás porque terminan corregidos en ediciones posteriores (es el caso, por ejemplo, de la edición de 1986). En los versos 5 y 6 leemos: “Un muro de malos sueños/para proteger un beso”, en lugar de “Me separa de los muertos/un muro de malos sueños”. Arturo del Hoyo toma los versos que Lorca tacha y desecha en los manuscritos. Repite el mismo error que ya vimos en la “Gacela del niño muerto”, optar por la versión que desecha el poeta. Igual ocurre con los versos 13 y 14: “Algunas veces el viento/lleva sombras de tu cuerpo.”, en lugar de “Algunas veces el viento/ es un tulipán de miedo,” eligiendo de nuevo el verso tachado por el autor. En la puntuación hace algo extraño. Por un lado mantiene, por ejemplo, el

---

<sup>54</sup> Con respecto a “hierba” y “niebla” hay una errata en la edición crítica de Andrew Anderson, la misma que veíamos anteriormente en el caso de “comiendo” y “corriendo”. Escribe a pie de página del poema Andrew Anderson: “19 CAP, RHM: niebla/ hierba”. Donde tenía que haber escrito: “CAP, RHM: hierba/niebla” que es como aparece en la *Revista Hispánica Moderna*. VER: ed. Andrew Anderson, *Diván...*, ob. cit. nota al pie, p. 210.

original del poeta suprimiendo la coma del verso 14 que, en todas las ediciones, hace que el v. 15 se inicie con una minúscula, y él mantiene la idea de los pareados independientes, por lo que cada nuevo pareado se inaugura con una mayúscula. Sin embargo, coloca las innobles comas que parten los versos 9, 10 y 11, por la mitad, mantenidas en todas las ediciones, desde la copia apógrafa.

¿De dónde toma Arturo del Hoyo estos versos? Si él hubiese visto los manuscritos se habría dado cuenta de que estaban tachados por el poeta. ¿Por qué cambia el criterio de una edición correcta, a una incorrecta? El error se encuentra únicamente en la edición de 1973. No sabemos a qué se debe este cambio extraño de Arturo del Hoyo, el caso es que reproduce, salvo por la puntuación, el poema que Federico García Lorca pergeñó en un primer momento y hace caso omiso a las correcciones del poeta y a la versión definitiva del poema. Como si las tachaduras no existieran para ocultar ciertos versos. Y lo que publica es “otro” poema. Así que, el lector que se acerque al *Diván* a través de esta edición, leerá una serie de poemas que poco tienen que ver con los poemas del *Diván*.

Al analizar esta gacela, Daniel Devoto habla de “novedades aceptadas en 1974” y de “lecturas abandonadas”<sup>55</sup> en un galimatías incomprensible donde da por aceptados versos que el propio poeta rechazó y viceversa. Reproduzco las palabras de Daniel Devoto, pues creo que son muy esclarecedoras a la hora de demostrar las contradicciones y esas “erratas” a las que este poemario ha estado sometido. Nos preguntamos también por quién o por qué han sido aceptadas esas novedades en 1974, ya que el crítico y estudioso no lo especifica. Dice Devoto:

Los versos invariados ocupan la columna central; las “novedades” adoptadas en 1974 van a la derecha, mientras se consignan a la izquierda las lecturas abandonadas:

No te lleves tu recuerdo.  
Déjalo solo en mi pecho,

---

<sup>55</sup> Devoto, D., ob. cit. p. 96.

|                                                      |                                                            |                                                      |
|------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
|                                                      | temblor blanco de cerezo<br>en el martirio de enero.       |                                                      |
| Me separa de los muertos<br>un muro de malos sueños. |                                                            | Un muro de malos sueños<br>para proteger un beso.    |
|                                                      | Doy pena de lirio fresco<br>para un corazón de yeso.       |                                                      |
|                                                      | Toda la noche, en el huerto,<br>mis ojos, como dos perros. |                                                      |
| Toda la noche, comiendo                              |                                                            | Toda la noche, corriendo                             |
|                                                      | los membrillos de veneno.                                  |                                                      |
|                                                      | Algunas veces el viento                                    |                                                      |
| es un tulipán de miedo,<br>es un tulipan enfermo     |                                                            | lleva sombras de tu cuerpo.<br>Es un tulipán enfermo |
|                                                      | la madrugada de invierno.                                  |                                                      |
|                                                      | Un muro de malos sueños<br>me separa de los muertos.       |                                                      |
| La hierba cubre en silencio                          |                                                            | La niebla cubre en silencio                          |
|                                                      | el valle gris de tu cuerpo.                                |                                                      |
|                                                      | Por el arco del encuentro<br>la cicuta está creciendo.     |                                                      |
|                                                      | Pero deja tu recuerdo:<br>déjalo solo en mi pecho.         |                                                      |

Los versos 6 y 7, son justo los que el poeta tachó. Devoto los sitúa a la derecha como “novedades aceptadas”, mientras la versión corregida por el autor y reproducida en el 90% de las ediciones, aparece en la izquierda, la columna de las “lecturas abandonadas”. Igual ocurre con los versos 14 y 15 y el verso 19, los que han sido rechazados y están en la columna derecha. Incomprensible. La única excepción es la del v. 11 que, desafortunadamente, se ha extendido más con el sinsentido del “corriendo” de los membrillos.

¿Será un error visual? Y lo que Devoto considera la derecha, como en un espejo, para nosotros es la izquierda y viceversa. Esperemos que se trate de eso y entonces

únicamente podríamos criticar la colocación del verso 11 en la columna incorrecta, pues, “Toda la noche, corriendo/ los membrillos de veneno”, sabemos que, desafortunadamente, ha sido la opción más reproducida.

\*

La “Gacela VIII, de la muerte oscura” fue otro de los poemas que Guillermo de Torre incluyó en la primera edición de Losada de 1938, es más, es el poema que inaugura la serie de gacelas y casidas.



| EDICIÓN LOSADA. G. DE TORRE. 1938<br>"Gacela VIII, de la muerte oscura"                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | EDICIÓN ÁNGEL DEL RÍO. RHM.1940.<br>"Gacela VIII, de la muerte oscura"                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Quiero dormir el sueño de las manzanas,<br/>alejarme del tumulto de los cementerios,<br/>quiero dormir el sueño de aquel niño<br/>que se quería cortar el corazón en alta mar.</p> <p>No quiero que me repita que los muertos<br/>[no pierden la sangre,<br/>que la boca podrida sigue pidiendo agua;<br/>no quiero enterarme de los martirios de la<br/>hierba<br/>ni de la luna con boca de serpiente<br/>que trabaja antes del amanecer.</p> <p>Quiero dormir un rato,<br/>un rato, un minuto, un siglo,<br/>pero que todos sepan que no he muerto,<br/>que hay un establo de oro en mis labios,<br/>que soy el pequeño amigo del viento Oeste,<br/>que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.</p> <p>Cúbreme por la aurora con un velo<br/>porque me arrojará puñados de hormigas,<br/>y moja con agua dura mis zapatos<br/>para que resbale la pinza del alacrán.</p> <p>Porque quiero dormir el sueño de las manzanas<br/>para aprender un llanto que [ ] limpie la tierra.</p> <p>Porque quiero vivir con aquel niño oscuro<br/>que quería cortarse el corazón en alta mar.</p> | <p>Quiero dormir el sueño de las manzanas,<br/>alejarme del tumulto de los cementerios.<br/>Quiero dormir el sueño de aquel niño<br/>que quería cortarse el corazón en alta mar.</p> <p>No quiero que me repitan que los muertos<br/>[no pierden la sangre;<br/>que la boca podrida sigue pidiendo agua.<br/>No quiero enterarme de los martirios que da la<br/>hierba,<br/>ni de la luna con boca de serpiente<br/>que trabaja antes del amanecer.</p> <p>Quiero dormir un rato,<br/>un rato, un minuto, un siglo;<br/>pero que todos sepan que no he muerto;<br/>que hay un establo de oro en mis labios;<br/>que soy el pequeño amigo del viento Oeste;<br/>que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.</p> <p>Cúbreme por la aurora con un velo,<br/>porque me arrojará puñados de hormigas,<br/>y moja con agua dura mis zapatos<br/>para que resbale la pinza de su alacrán.</p> <p>Porque quiero dormir el sueño de las manzanas<br/>para aprender un llanto que me limpie de tierra;<br/>porque quiero vivir con aquel niño oscuro<br/>que quería cortarse el corazón en alta mar.</p> |

A simple vista y por las marcas en rojo, estamos ante otro poema bastante manipulado. De las dos versiones que reproducimos aquí, y a excepción de la puntuación, es la de Ángel del Río la que se mantiene más fiel tanto al manuscrito original, como a la

copia apógrafo<sup>56</sup>. El único dato que nos resulta extraño en la edición neoyorquina, es ese verbo en plural del quinto verso (“No quiero que me **repitan** que los muertos”), pues es de lo poco preciso que contiene la edición de Guillermo de Torre. Si cotejamos el resto de las ediciones, pensaríamos que lo correcto es el verbo en plural, pues así aparece en todas, incluida en la propia versión corregida de 1952 de Guillermo de Torre, que decide volcarse hacia el lado de la mayoría, el lado ganador, aunque tan sólo sea por la fuerza de la repetición.

El hecho es que desde la edición de la *Revista Hispánica Moderna*, donde aparece el verbo en plural, todas las ediciones posteriores no sólo han copiado esta forma, sino que se han atrevido a señalar como incorrecta la forma del verbo en singular de la primera edición de las *Obras Completas* de Guillermo de Torre y de la primera publicación del poema en la revista *Floresta de prosa y verso*. Así, vemos como Daniel Devoto en su estudio, considera el verbo en singular como una variante: “Aparecida en febrero de 1936 como “Casida de la huida” en la *Floresta de prosa y verso* [sic], las *O.C.*, II, pág. 1384, suministran las variantes que allí se leen: v. 5 “repita” (no “repitan)”<sup>57</sup>. También Mario Hernández en su edición crítica: “Las variantes textuales de esta versión son las siguientes: v. 5: “No quiero que me repita que los muertos no pierden la sangre”, donde la forma en singular “repita” es posible errata por “repitan”<sup>58</sup>.

El verso tal y cómo lo concibió el poeta, sin correcciones o tachaduras que puedan llevar a equívoco, en singular: “No quiero que **repita** que los muertos no pierden la sangre” y entre el relativo “que” y el verbo “repita”, superpuesto, aparece el pronombre reflexivo

---

<sup>56</sup> Las diferencias entre la versión del poema de Ángel del Río y la versión de la copia apógrafo, se reducen a algunos cambios en la puntuación:

v.3: Quiero dormir el sueño de aquel niño,

v.16: Cúbreme por la aurora por un velo [ausencia de coma final]

v.21: para aprender un llanto que me limpie de tierra,

El único cambio destacable es que en el apógrafo el verbo del quinto verso “repita” aparece en singular, tal y como lo encontramos en los manuscritos.

<sup>57</sup> Devoto, D., *Introducción a...*, ob. cit. p. 97.

<sup>58</sup> *Ibidem*, Mario Hernández, p. 161.

“me”. Esta fue la única variante que el poeta añade al verso, que refuerza además la singularidad del verbo y que parece obviar la mayoría de los editores. Se impone de un modo inexplicable, con una extraña naturalidad que surge del hecho mismo de omitir el manuscrito y eludir incluso comentar la copia apógrafa, donde los amanuenses, presuntamente fieles al poeta, copian el verbo en singular. Ese plural, además, viene a cambiar el sentido del poema.

De las ediciones más recientes, la que realiza Miguel García Posada para Akal es la que se asemeja más al original del poeta granadino y se limita, en sus comentarios, a señalar el resto de las variantes que apreciábamos en la primera edición de Losada: v 4: “que se quería cortar”, v 19: “... del alacrán”<sup>59</sup>, explicando que vienen ya dadas de la revista *Floresta de verso y prosa*. Pero no hace mención a la pluralidad o la singularidad de la persona del verbo, pues da por hecho que la forma correcta es la del manuscrito, “me repita”. Miguel García Posada justifica esta edición de Akal con el apógrafo, pero, dice, “me permito aligerar algo la puntuación en exceso académica”.<sup>60</sup> Hemos visto ya la abundancia de puntos y comas que estropean el final de seis versos en la edición de Ángel del Río, calco de la apógrafa, y que García Posada elimina, limpiando el poema y devolviéndole una fuerza bastante debilitada ante tanta pausa artificial. Sin embargo, y como no podía ser de otro modo, al volver los ojos hacia la edición de nuestro crítico en Galaxia-Gutenberg, encontramos el mismo poema que se repite en el resto de ediciones, el poema de Ángel del Río, con su verbo en plural y la puntuación impuesta por los copistas. En las notas al poema, García Posada, especifica: “debo su consulta a Francisco Giner de los Ríos. Se conserva un ms. GL, fechado el 5 de abril de 1934 a bordo del *Conte Biancamano*.<sup>61</sup>”. Y es curioso que mencione este dato en una edición de la gacela que para nada se corresponde con dicho manuscrito. El año, 1934, es también

---

<sup>59</sup> No menciona la variante del verso 21: “..la tierra”. Ver, Akal, 1986/ 2008 p. 746.

<sup>60</sup> *Ibidem*, Akal, p.746.

<sup>61</sup> *Ibidem*, Galaxia-Gutenberg, p.956.

aportación de García Posada, pues lo que aparece en el manuscrito es solamente “ 5 de abril” y debajo “Conte Biancamano”. El año, como es conocido, lo supone.

Andrew Anderson en su edición, a pesar de señalar a pie de página el modo en el que el verso quinto aparece en los manuscritos con el verbo en singular, opta por reproducir el poema con la versión del verbo en plural.

Guillermo de Torre, en la sexta edición de Losada, rechaza su primera versión del poema para calcar la edición de la *Revista Hispánica Moderna*. Extraños cambios, no justificados y, desde mi punto de vista, erróneos. La primera edición de Ángel del Río constituyó semejante referencia que hizo que todas y cada una de las ediciones la copiaran sin vacilar, sin importar las variantes que pudieran tener con respecto al manuscrito y los cambios que estas suponen en el sentido del poema. E incluso, aquellos que, en principio, se mantuvieron fieles al poeta, terminaron traicionando al poema y al poeta, para sumarse a la opción de la mayoría.

\*

Hemos comentado ampliamente la excesiva profusión de signos de puntuación que los copistas añadieron a los versos de Federico García Lorca, sin embargo en la “Gacela IX, del amor maravilloso” (veíamos cómo el manuscrito aparece sin un signo de puntuación, apenas unas rayas horizontales para separar las estrofas), Ángel del Río coloca dos comas finales extras en los versos segundo y quinto, que aunque son correctas, vienen a añadir una variante nueva en el poema.

| Gacela IX del amor maravilloso<br>copia apógrafa                                           | Gacela IX del amor maravilloso<br>ed. Ángel del Río                                     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Con todo el yeso<br/>de los malos campos<br/>eras junco de amor, jazmín mojado.</p>     | <p>Con todo el yeso<br/>de los malos campos,<br/>eras junco de amor, jazmín mojado.</p> |
| <p>—<br/>Con sur y llama<br/>de los malos cielos<br/>eras rumor de nieve por mi pecho.</p> | <p>Con sur y llama<br/>de los malos cielos,<br/>eras rumor de nieve por mi pecho.</p>   |
| <p>—<br/>Cielos y campos<br/>anudaban cadenas en mis manos.</p>                            | <p>Cielos y campos<br/>anudaban cadenas en mis manos.</p>                               |
| <p>—<br/>Campos y cielos<br/>azotaban las llagas de mi cuerpo.</p>                         | <p>Campos y cielos<br/>azotaban las llagas de mi cuerpo.</p>                            |

A partir de esta edición de 1940, en el resto de las ediciones encontramos la versión de la *Revista Hispánica Moderna*: la edición de Losada de 1952 (este poema no se incluyó en la primera edición de Guillermo de Torre de 1938), las ediciones de Aguilar de Arturo del Hoyo y la edición de Mario Hernández, quien ni siquiera se detiene a comentar esta gacela en las notas finales del libro. Coincide también Andrew Anderson en esta versión del poema. En el caso de las ediciones de Miguel García Posada, el resultado vuelve a ser discordante. En las notas finales dice: “Sigo, pues, el autógrafo. La puntuación es mía”.<sup>62</sup> Sin embargo, la puntuación es la misma que los copistas dieron al poema, sin la más mínima variación. En la edición de Galaxia-Gutenberg, como era de esperar, repite la puntuación del resto de las ediciones y no alude en las notas a este aspecto.

\*

<sup>62</sup>Ibíd., Akal, 2008, p. 746

La “Gacela X de la huída” merece especial detenimiento. Fue uno de los poemas que aparecieron en la primera edición de 1938 de Guillermo de Torre, y lo hizo con una serie de variantes con respecto al resto de las ediciones, dignas de comentar:

| <p align="center"><b>“GACELA X DE LA HUIDA”</b><br/> Publicada “CASIDA DE LA MUERTE CLARA”<br/> ED. 1938 LOSADA<br/> <b>GUILLERMO DE TORRE</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <p align="center"><b>“GACELA X DE LA HUIDA”</b><br/> RHM. 1940<br/> <b>ÁNGEL DEL RÍO</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Me he perdido muchas veces por el mar<br/> con el oído lleno de flores recién cortadas,<br/> con la lengua llena de amor y agonía,<br/> me he perdido muchas veces por el mar<br/> como me pierdo en el corazón de algunos<br/> [niños.</p> <p>No hay <b>nadie</b> que al dar un beso<br/> no sienta la sonrisa de la gente sin rostro,<br/> <b>ni nadie</b> que al tocar un recién nacido<br/> olvide las inmóviles calaveras de caballo.</p> <p>Porque las rosas buscan en la frente<br/> un duro paisaje de hueso<br/> y las manos del hombre no tienen más<br/> sentido<br/> que imitar a las raíces bajo tierra.</p> <p>Como me pierdo en el corazón de algunos<br/> niños<br/> me he perdido muchas veces por el mar.<br/> Ignorante del agua voy buscando<br/> una muerte de luz que me consuma.</p> | <p>Me he perdido muchas veces por el mar<br/> con el oído lleno de flores recién cortadas,<br/> con la lengua llena de amor y de agonía.</p> <p>Muchas veces me he perdido por el mar,<br/> como me pierdo en el corazón de agunos<br/> [niños.</p> <p>No hay <b>noche</b> que, al dar un beso,<br/> no sienta la sonrisa de la gente sin rostro,<br/> <b>ni hay</b> nadie que, al tocar un recién<br/> nacido,<br/> olvide las inmóviles calaveras de caballo.</p> <p>Porque las rosas buscan en la frente<br/> un duro paisaje de hueso<br/> y las manos del hombre no tienen más<br/> sentido<br/> que imitar a las raíces bajo tierra.</p> <p>Como me pierdo en el corazón de algunos<br/> niños,<br/> me he perdido muchas veces por el mar.<br/> Ignorante del agua, voy buscando<br/> una muerte de luz que me consuma.</p> |

La versión de Ángel del Río, como suele ocurrir, es la que está más próxima a la transcripción de Antonio Gallego Burín y Emilio García Gómez, tanto en la variante de los versos 4 y 5, con respecto a la versión de Guillermo de Torre, como en cuanto a la puntuación que es la misma de la copia granadina. Analizábamos las diferencias entre la copia y el manuscrito en el apartado V del capítulo “El Apógrafo” de este trabajo, y veíamos que en la copia la letra manuscrita del poeta tacha un primer título. Una señal

que nos indicaría que el poeta intervino en los cambios realizados sobre el poema. Sin embargo, hemos visto también cómo en los poemas en los que ha intervenido el poeta, es la propia letra de García Lorca la que se superpone a la letra del amanuense en las correcciones. En este caso, las correcciones que aparecen sobre las palabras tachadas, están escritas por el copista. Por lo que dudamos de hasta qué punto intervino el poeta en los cambios y si éstos fueron posteriores o no a la mano que tachó el primer título. En el manuscrito original, el poema no tiene título. Y es *a posteriori* y con tinta negra superpuesta al lápiz, cuando el poeta titula el poema como “Casida de la muerte ~~oscura~~ clara”, justo del modo en el que aparece publicado por primera vez en *Almanaque Literario* (1935). Guillermo de Torre lo reproducirá de este modo en su edición de Losada de 1938. No sólo en el título, sino que, en esta versión, el poema en general está más próximo al manuscrito que la versión posterior de Ángel del Río, tanto en las variantes coincidentes entre ambos, de los versos 4 y 5, como en la puntuación, que Guillermo de Torre reduce a los puntos que cierran estrofa y a alguna coma, mucho menos numerosas y más acertadas que en la copia. Lo que no conseguimos entender, ni en una ni en otra versión, son los cambios de los versos 6, 7 y 8. En el manuscrito, como ya analizamos en su momento, en el verso 6 leemos: “No hay noche...”, en el verso 7: “no sienta la risa...” y en el verso 8 se repite de nuevo: “no hay noche...”. Se rompe el ritmo en el canje “noche” por “nadie”, y se pierde el sentido del verso con la permuta “risa” por “sonrisa”. Además se fractura la cadencia del poema con las comas que dividen por la mitad los versos 6, 8 y 16.

Este poema es un ejemplo más de que, dependiendo de la edición que el lector posea, leerá un poema u otro bien distinto. Guillermo de Torre en las ediciones posteriores a aquella primera del 38, más concretamente en la edición del 1952, parece que decide optar, como en otros tantos casos que hemos venido analizando, por la opción

de Ángel del Río y cambia los versos 4 y 5 para reproducir la estrofa tal y cómo la encontramos en la gacela de la *Revista Hispánica Moderna*. Sin embargo, aparecen en esta versión nuevos cambios. Modifica el verso quinto y opta por la versión “noche” en lugar de “nadie” y adquiere la coma que divide el verso y que criticábamos en los copistas, pero él añade ahora una preposición, suponemos que para dar un sentido más narrativo que la coma otorga al verso: “No hay noche **en** que, al dar un beso,”. En el verso 7, la risa ya no es risa ni sonrisa, sino que son “sonrisas” y la gente no es gente, sino que son “gentes”: “no sienta **las sonrisas de las gentes** sin rostro”. El resto del poema es idéntico a la versión de Ángel del Río, salvo por el verso 16 donde Guillermo de Torre no reproduce la coma en mitad del verso, manteniéndose fiel a su propia primera versión.

Si el lector opta por la edición de Aguilar, en cualquiera de sus años, encontrará que Arturo del Hoyo reproduce el poema con la puntuación de Ángel del Río, pero leerá una nueva y original interpretación del verso séptimo: “no sienta **la** sonrisa de **las gentes** sin rostro”. “La sonrisa” en singular y “las gentes” en plural. Hecho que sorprende pues, bien es cierto que, como otros nombres colectivos, el adjetivo femenino “gente”, admite un plural expresivo, aunque éste se usa casi exclusivamente en la lengua literaria. Y se emplea para acentuar, para incidir en la idea de pluralidad. La palabra “gente” ya indica multiplicidad en sí misma, con lo que optar por ese plural inusual resulta paradójico.

La edición de Andrew Anderson, a pesar de que parece mantenerse fiel a la edición neoyorquina –lo hace en la puntuación–, sin embargo, en el verso sexto elige “**nadie**” en lugar de “**noche**”.

Y si el lector se decide por cualquiera de las ediciones de Akal se topará con otro poema, del que reproduzco las dos primeras estrofas por la diferencia de puntuación que presenta con respecto a las demás versiones conocidas:

Me he perdido muchas veces por el mar  
con el oído lleno de flores recién cortadas.



Con la lengua llena de amor y de agonía  
muchas veces me he perdido por el mar,  
como me pierdo en el corazón de algunos niños.

No hay nadie que al dar un beso  
no sienta la sonrisa de la gente sin rostro,  
ni hay nadie que al tocar un recién nacido  
olvide las inmóviles calaveras de caballo.

Una puntuación que el propio Miguel García Posada justifica en las notas finales explicativas: “Y aligero su puntuación”<sup>63</sup>, y sí, la aligera al eliminar la coma intermedia de los versos 6 y 7, pero la puntuación final del resto, es un trueque de comas por puntos o viceversa, que cambia –a peor o a mejor, dependerá del lector– el sentido y, sobre todo, la cadencia de los versos. Es, en definitiva, una nueva lectura del poema, diferente, que varía, como no podía ser de otro modo, de la lectura que encontramos en la versión de Galaxia-Gutenberg, donde el editor reproduce la puntuación exacta de Ángel del Río, rechazando esa opción propia de “aligerar la puntuación” de la edición de Akal, pero opta en el verso sexto por “nadie” en lugar del “noche” que encontramos en el poema de la *Revista Hispánica Moderna*. Mantiene los versos 3 y 4 unidos, en contraposición a como los encontramos en el resto de las ediciones. En las notas explicativas finales nos aclara que “por error CAP y RHM separan los vv. 3-4”<sup>64</sup>, aunque en las mismas notas también comete el mismo error que veíamos en la “Gacela VIII, de la muerte oscura”, cuando detallaba que el manuscrito está “fechado el 5 de abril de 1934 a bordo del Conte Biancamano”. Pero en el manuscrito tan sólo leemos: “5 de abril. Conte Biancamano”, el año lo añade él. Y tampoco dice que, con tinta diferente, el autor añade: “*Tiene esta dedicatoria A mi amigo Miguel Pérez Ferrero*”. Dedicatoria que por otro lado, nadie reproduce, salvo *Almanaque Literario*, Arturo del Hoyo y Mario Hernández

---

<sup>63</sup> García Lorca, F., *Obras Completas...*, Akal, ob. cit. p. 747.

<sup>64</sup> García Lorca, F., *Obras Completas...*Galaxia-Gutenberg, ob. cit., p. 956.

En definitiva, de la “Gacela X de la huida”, como de la mayoría, hay un poema para cada gusto, dependiendo de la edición.

\*

| GACELA DEL AMOR CON CIEN AÑOS<br>Losada. ED. Guillermo de Torre. 1938                                                                                                                                                                                                                                          | GACELA XI DEL AMOR CON CIEN AÑOS<br>RHM. Ed. Ángel del Río.                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Suben por la calle<br/>los cuatro galanes,<br/>ay, ay, ay, ay.</p> <p>Por la calle abajo<br/>van los tres galanes,<br/>ay, ay, ay.</p> <p>Se ciñen el talle<br/>esos dos galanes,<br/>ay, ay.</p> <p>¡Cómo vuelve el rostro<br/>un galán y el aire!<br/>ay.</p> <p>En los arrayanes<br/>se pasea nadie.</p> | <p>Suben por la calle<br/>los cuatro galanes.<br/>Ay, ay, ay, ay.</p> <p>Por la calle abajo<br/>van los tres galanes.<br/>Ay, ay, ay.</p> <p>Se ciñen el talle<br/>esos dos galanes.<br/>Ay, ay.</p> <p>¡Cómo vuelve el rostro<br/>un galán y el aire!<br/>Ay.</p> <p>Por los arrayanes<br/>se pasea nadie.</p> |

Afortunadamente el juego de este poema hace que las diferencias que encontramos entre las distintas ediciones sean menores con respecto a la publicación de otros poemas, aunque es muy significativo que también existan variantes. La gacela, incluida en la primera edición de 1938 de Losada, al ser entregada por el poeta a Guillermo de Torre para su publicación en *Almanaque Literario* (1935), mantiene dos cambios con respecto al modo en el que aparecerá en el resto de ediciones, desde la primera publicación en 1940. Las comas cerrando los versos con la interjección “ay”

consecuentemente en minúscula y la preposición “en” del penúltimo verso en lugar de “por”, tal y como la encontramos en el resto.

Si cotejamos el manuscrito del poeta, encontraremos y entenderemos que la versión que Guillermo de Torre edita, tanto en la revista como luego en Losada, es una primera versión del poema que el propio Federico mejora después. En el manuscrito del poema encontramos dos rasgos a este respecto: el primero es el hecho, extraño en él, de puntuar cada fin de estrofa, y además lo hace con un punto bien marcado, tanto que despeja cualquier duda que pudiera suscitarse en cuanto al punto o a la coma de esos finales de verso. Sin embargo, el poeta inicia los “ayes” siempre en minúscula. Y con respecto al penúltimo verso, en el manuscrito encontramos tachado “~~Por los arrayanes~~” y escrito “En los arrayanes”. Es en la copia donde aparece, después de un punto, la mayúscula de los “ayes”. Y es en la copia donde vemos que después de escribir “En” se tacha para superponer “por”, contrariamente al manuscrito. Parece por la caligrafía, que tanto el cambio de la preposición del verso 13, como un “suben” superpuesto a una tachadura del primer verso, son correcciones finales realizadas por la mano del propio Federico García Lorca.

En la edición del Ángel del Río, el poema aparece en cursiva y el estribillo en redonda, pero en el apógrafo, es el estribillo el que está subrayado indicando su cursiva a los editores. Guillermo de Torre en la edición de 1952, corrige de nuevo el poema, lo asimila a la opción de Ángel del Río, cambiando comas por puntos, minúsculas por mayúsculas y corrigiendo el “En” por el “Por” del verso 13. Sin embargo, es el estribillo de “ayes” lo que imprime en cursiva, no el poema.

Arturo del Hoyo opta por el estribillo en cursiva, tal y cómo aconsejaban los amanuenses, y el poema en redonda. Sin embargo, prefiere la versión primera de 1938 de

Guillermo de Torre, con las comas cerrando versos y los “ayes” iniciados con la minúscula. El verso 13, es el mismo de Ángel del Río: “Por los arrayanes”.

La opción de Miguel García Posada de las ediciones de Akal es una copia de la primera versión de Guillermo de Torre, incluyendo la preposición “En” en lugar de “Por” del verso 13. Pero en la edición de Galaxia-Gutenberg, fiel a sí mismo, reproduce idéntica la versión de Ángel del Río, preposición incluida, optando únicamente por reproducir el estribillo en cursiva y no el poema. Ésta última es la misma versión que podemos leer del poema en Mario Hernández y en Andrew Anderson.

\*

Comentábamos al principio de este trabajo cómo en la recopilación de poemas del *Diván* que hace Guillermo de Torre en 1938, elogiada por Ángel del Río en el prólogo de su edición del *Diván*, introducía la “Gacela del Mercado Matutino”; de hecho es el segundo poema que aparece después de la “Gacela X de la huída”, que él titula con el nombre primigenio de “Casida de la muerte clara”. Y decíamos que nos parecía extraño que después de afirmar Ángel del Río, a propósito de esta edición, que se trataba de un excelente trabajo de recopilación, no incluyera en su edición esta gacela. Ya hemos comentado ampliamente los avatares que el poema pudo sufrir hasta traspapelarse con el poema “Dos Normas”, que fue el que finalmente llegó hasta los copistas. También hemos defendido la necesidad de su inclusión en el libro como una gacela más, pues así fue nominada desde el origen mismo del poema. Podemos decir, incluso, que es de los pocos poemas cuyo título no sufrió variaciones por parte del autor. Nació como gacela, lo que le otorga una mayor cohesión con el libro respecto a otros muchos poemas de los que no se ha dudado, a pesar de que el poeta los creó con títulos diferentes y que parece que sufrieron un cambio forzado a gacelas o casidas. Además, como reproducimos en el capítulo “El apógrafo”, y para más *inri*, en el revés de la cuartilla en la que está escrito el

poema el poeta con un trazo grueso de tinta negra escribió: “*Del libro D*”. Que sepamos, de los muchos libros que tenía en proyecto, ninguno salvo el *Diván*, tenía un título que comenzara con D. Si hay un poema que pertenece más claramente a este libro es sin duda la “Gacela del Mercado Matutino”.

Pero el hecho de que los amanuenses no se ocuparan de él, ha dado lugar a que hasta el propio Ángel del Río no lo incluya en su *Diván* y, sin embargo, sí introduzca el poema “Dos Normas”, sin título, en un apartado final llamado “Poesías Inéditas. 2”<sup>65</sup>. Esto viene a corroborar que Ángel del Río siguió para su edición, paso a paso, el apógrafo. Ahora bien, ¿qué podemos deducir de este hecho? Pues que la mayor parte de las ediciones, sobre todo aquellas que se guían fielmente por la edición de 1940, no cuenten con esta gacela como parte integrante del poemario o que la sitúen en apartados del tipo “Poesías Sueltas”. Lo cual no tiene sentido, pues si tenemos en cuenta que el *Diván* nunca se editó en vida del autor, y que únicamente se editaron los poemas en revistas o periódicos y lo hicieron de modo independiente, todos los poemas del libro podrían ser “poesías sueltas”.

Analizaremos las diferentes variantes del poema a lo largo del tiempo. Compararemos el manuscrito del poeta con la edición de Losada de 1938, por ser la primera edición en incluirlo. Veremos que las diferencias entre el manuscrito y la edición de Guillermo de Torre son mínimas. Pudo tratarse de una copia en limpio que le entregó Federico para su publicación en *Almanaque Literario*. Las únicas disonancias con respecto al manuscrito son las comas que se añaden en el segundo verso del estribillo y los puntos suspensivos del décimo verso. Y, quizás la más grave, la confusión en el penúltimo verso del verbo “sufrir” por “sentir”, confusión que cambia de manera rotunda el sentido del verso, restándole sexualidad al mismo. El resto se mantiene casi tal cual,

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, *Revista Hispánica Moderna*, p. 106.  
El *Diván del Tamarit* se incluye en el apartado “Obra Inédita. 1”, p.101-105.

incluida la cursiva que el poeta indica con el subrayado de los versos. A partir de ahí, iremos viendo lo que han hecho el resto de las ediciones.

| <p><b>Gacela del mercado matutino</b><br/><b>Manuscrito FGL</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | <p><b>Gacela del mercado matutino</b><br/><b>Losada. Ed. Guillermo de Torre.</b><br/><b>1938</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Por el arco de Elvira<br/>quiero verte pasar<br/>para saber tu nombre<br/>y ponerme a llorar.</p> <p>—</p> <p>¿Qué luna gris de las nueve<br/>te desangró la mejilla?<br/>¿quién recoje [sic] tu semilla<br/>de llamarada en la nieve?<br/>¿qué alfiler de cactus breve<br/>asesina tu cristal?</p> <p>—</p> <p>Por el arco de Elvira<br/>voy a verte pasar<br/>para beber tu [sic] ojos<br/>y ponerme a llorar</p> <p>—</p> <p>¡Qué voz para mi castigo<br/>levantas por el mercado!<br/>¡qué clavel enajenado<br/>en los montones de trigo!<br/>¡qué lejos estoy contigo<br/>qué cerca cuando te vas!</p> <p>—</p> <p>Por el arco de Elvira<br/>voy a verte pasar<br/>para <b>sufrir</b> tus muslos<br/>y ponerme a llorar</p> <p>—</p> | <p>Por el arco de Elvira<br/>quiero verte pasar,<br/>para saber tu nombre<br/>y ponerme a llorar.</p> <p>¿Qué luna gris de las nueve<br/>te desangró la mejilla?<br/>¿Quién recoge tu semilla<br/>de llamarada de nieve?<br/>¿Qué alfiler de cactus breve<br/>asesina tu cristal...?*</p> <p>Por el arco de Elvira<br/>voy a verte pasar,<br/>para beber tus ojos<br/>y ponerme a llorar.</p> <p>¡Qué voz para mi castigo<br/>levantas por el mercado!<br/>¡Qué clavel enajenado<br/>en los montones de trigo!<br/>¡Qué lejos estoy contigo,<br/>qué cerca cuando te vas!</p> <p>Por el arco de Elvira<br/>voy a verte pasar,<br/>para <b>sentir</b> tus muslos<br/>y ponerme a llorar.</p> |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <p>*En la edición de 1952 los puntos suspensivos aparecen tras la interrogación: "asesina tu cristal?..."</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |

En la edición de Arturo del Hoyo de Aguilar, se incluye el poema como una gacela más, la “Gacela XII del mercado matutino”, y lo hace exactamente igual que lo hiciera Guillermo de Torre en su edición. Repite también la confusión del verbo “sentir” en lugar de “sufrir” que comete Guillermo de Torre. Aunque Arturo del Hoyo tiene una variante, a mi juicio, más acertada: elimina los puntos suspensivos del décimo verso.

Miguel García Posada en las ediciones de Akal, resulta mucho más fiel al manuscrito, al obviar la coma del estribillo y reproducir el penúltimo verso tal cual lo hace el poeta. Justifica en las notas que edita “el autógrafo original conservado en los archivos Lorca. Una copia de este ms. fue utilizado para *Almanaque*. Por error el copista - E. Blanco-Amor-, el v. 23 apareció deturpado en el impreso: *sentir*, en lugar de *sufrir*. (La caligrafía lorquiana facilita la confusión). Me ajusto a las peculiaridades del autógrafo; sólo agrego punto final en los vs. 14 y 24.”<sup>66</sup> Hay que señalar que la caligrafía lorquiana, en este caso, no plantea dudas: “sufrir”. Da, más bien, la sensación de que el copista, Eduardo Blanco Amor, cambia el verbo “sufrir” por “sentir” para suavizar el sentido. La gacela, aunque Miguel García Posada la incluye al final de la lista de gacelas, sin embargo, no la numera como hace en su caso Arturo del Hoyo. Éste, simplemente, la titula. Pero qué hace Miguel García Posada en la edición del Galaxia-Gutenberg, lo de siempre: contradecirse a sí mismo en todo.

Lo primero que observamos en la edición de Galaxia-Gutenberg es que la “Gacela del mercado matutino” no está en el libro *Diván del Tamarit*, si no que se sitúa en un apartado del volumen titulado “Poemas Suelos III”<sup>67</sup> junto a poemas tan dispares como: “Canción”, “Versos en el nacimiento de Malva Marina Neruda” y “Canción de cuna para Mercedes muerta”. Después, al analizar el poema, vemos cómo reproduce el poema que Guillermo de Torre nos dio a conocer, con sus comas separando los segundos versos del

---

<sup>66</sup> *Obras Completas*, ed. Miguel García Posada, Akal, 1982, 1986, 2008, P. 747.

<sup>67</sup> García Lorca, F., *Obras Completas...*, ed. Akal, ob. cit. p. 644.

estribillo, sus puntos suspensivos finales del verso diez y el verbo “sentir” en lugar de “sufrir” del penúltimo verso, que él mismo, como hemos visto, describió como un error del copista, en las diferentes ediciones de Akal. Incomprensible. En las “Notas al texto: Poemas Suelos III”, como si se tratara de otra persona la que comenta el poema, leemos: “Excluida del *Diván del Tamarit*. Publicada en *Almanaque Literario*, núm. cit., p. 90.”<sup>68</sup> Y acto seguido, enumera los lugares en los que apareció publicado el poema con posterioridad. Nada que ver con la nota rigurosa que leíamos en la edición de Akal.

Mario Hernández en su edición sitúa el poema en un apartado titulado “Apéndice al *Diván del Tamarit*”, y en él aparece primero el poema “Dos Normas” y en segundo lugar la “Gacela del Mercado Matutino”. Explica en nota al final que, cómo no aparece en la copia apógrafa y no fue incluido en la edición de la *Revista Hispánica Moderna*, hay que deducir que el poeta lo desechó. No parece muy acertado el razonamiento si sopesamos los pros y los contras para incluir o no el poema en el libro. Recordemos la cuartilla manuscrita, con el título evidente y el revés de “perteneciente al libro D”. Uno de los argumentos de Mario Hernández es la ausencia del mismo en la edición de Ángel del Río, edición posterior a la muerte del poeta. Pero podría haber sucedido que el poema se extraviara al llevarse Eduardo Blanco Amor para copiarlo y enviarlo a la revista *Almanaque Literario*.

Mario Hernández en las notas no explica nada sobre las variantes que se observan en el poema editado por Guillermo de Torre con respecto al poema manuscrito del poeta y reproduce el poema que publicó este último, con sus comas, sus puntos suspensivos finales en el verso 10 y el verbo “sentir” en lugar de “sufrir” del verso 23. Exactamente igual hace Andrew Anderson en su edición de Espasa Calpe. Excluye el poema del libro y lo reproduce en un “Apéndice”<sup>69</sup>, del mismo modo que lo encontrábamos en la edición de Galaxia-Gutenberg o en la de Alianza de Mario Hernández. Andrew Anderson a pie de

---

<sup>68</sup> García Lorca, F., *Obras Completas...*, Galaxia-Gutenberg, ob. cit., p. 970.

<sup>69</sup> *Ibidem*, Andrew Anderson, pp. 253-255.



página señala, verso a verso, las diferencias con el manuscrito, incluido lo referente al cambio de verbo. Él opta, en contra de la versión del poeta, por la versión supuestamente copiada por Eduardo Blanco Amor y editada por Guillermo de Torre y sucesivos.

Aunque la realidad, en el caso de este poema, es que aquellos que deciden apartarlo del libro, también lo tratan, en general, en sus análisis con una mayor dejadez. Daniel Devoto, por ejemplo, ni se lo plantea en el análisis exhaustivo que hace de cada uno de los poemas en el apartado “El *Diván* y sus partes”. Hemos visto un “Poema” que luego fue “Aire de amor”, y después “Poema de la raíz amarga” y después casida y por fin “Gacela de la raíz amarga”. Hemos visto casidas que han sido “Canción”, y “El llanto” que terminó siendo la “Casida del Llanto” y “Jazmin, Toro y Niña” que fue “Toro y jazmín” y “Sueño al aire libre” antes de ser la “Casida del sueño al aire libre”, etc. ¿Por qué dudar de uno de los pocos poemas que nacieron directamente como gacela? Para confirmar su pertenencia al libro, la marca del revés de la cuartilla: “Del libro D”, sólo eso, debería pesar más que cualquier otro argumento. Los extravíos son algo posible y más cuando distintas manos manipulan un manuscrito.

\*

## **CASIDAS**

| <p>Casida primera del herido por el agua<br/> “Canción primera del herido por el agua”<br/> Losada. Ed. Guillermo de Torre. 1938</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | <p>Casida primera del herido por el agua<br/> RHM. Ángel de Río. 1940</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Quiero bajar al pozo,<br/> quiero subir los muros de Granada,<br/> para mirar el corazón <b>parado</b><br/> por el <b>punzar</b> oscuro de las aguas.</p> <p>El niño herido gemía<br/> con una corona de escarcha;<br/> <b>estanques, algibes</b> y fuentes<br/> levantaban al aire sus espadas.</p> <p>¡Ay, qué furia de amor! ¡qué hiriente filo!<br/> ¡qué nocturno rumor! ¡qué muerte blanca!<br/> ¡qué desiertos de luz iban hundiendo<br/> los arenales de la madrugada!</p> <p>El niño estaba solo<br/> con la ciudad dormida en la garganta.<br/> Un surtidor que viene de los sueños<br/> lo defiende del hambre de las algas.</p> <p>El niño y su agonía, frente a frente,<br/> eran dos verdes lluvias enlazadas.<br/> El niño se tendía por la tierra<br/> y su agonía se curvaba.</p> <p>Quiero bajar al pozo,<br/> quiero morir mi muerte a bocanadas,<br/> quiero llenar mi corazón de musgo<br/> <b>¡para ver al herido por el agua!</b></p> | <p>Quiero bajar al pozo,<br/> quiero subir los muros de Granada,<br/> para mirar el corazón pasado<br/> por el <b>punzón</b> oscuro de las aguas.</p> <p>El niño herido gemía<br/> con una corona de escarcha.<br/> <b>Estanques, algibes</b> y fuentes<br/> levantaban al aire sus espadas.<br/> ¡Ay qué furia de amor, qué hiriente filo,<br/> qué nocturno rumor, qué muerte blanca!<br/> <b>¡Qué</b> desiertos de luz iban hundiendo<br/> los arenales de la madrugada!<br/> El niño estaba solo<br/> con la ciudad dormida en la garganta.<br/> Un surtidor que viene de los sueños<br/> lo defiende del hambre de las algas.<br/> El niño y su agonía, frente a frente,<br/> eran dos verdes lluvias enlazadas.<br/> El niño se tendía por la tierra<br/> y su agonía se curvaba.</p> <p>Quiero bajar al pozo,<br/> quiero morir mi muerte a bocanadas,<br/> quiero llenar mi corazón de musgo,<br/> para ver al herido por el agua.</p> |

Las dos diferencias fundamentales que observamos a simple vista entre ambas ediciones son, por un lado, la división del poema en seis estrofas que hace Guillermo de Torre en su versión, frente a las tres estrofas de la edición de Ángel del Río. Esta última es la que más se ciñe tanto al manuscrito como a la copia apógrafa. La casida que reproduce Ángel del Río repite en todos los sentidos el poema que los copistas hicieron. La puntuación es la misma y la utilización de las admiraciones, es idéntica. Este es,

precisamente, el otro aspecto que se evidencia entre una y otra casida: la profusión de admiraciones en la primera versión frente a la segunda. El poema que reproduce Guillermo de Torre está mucho más ajustado al manuscrito, salvo el último verso en el que no existen admiraciones ni en el poema de Lorca ni en la copia manuscrita. Con respecto al cambio de “parado” y “pasado” del verso tercero, es Guillermo de Torre el que calca al autor, mientras que Ángel del Río emula a los copistas que, como ya estudiamos en su momento, confunden en la grafía de Federico García Lorca, la “r” por una “s”<sup>70</sup>. La otra diferencia es el “punzar” del cuarto verso que introduce Guillermo de Torre y que no lo hemos encontrado ni en los manuscritos ni en la copia, por lo que debe ser una errata. Como nota extraña hay que remarcar el “algibes”<sup>71</sup> con “g” del verso siete que presenta lo

---

<sup>70</sup> A este respecto Mario Hernández comenta en la página 163 de las “Notas al texto” de su edición que: “Losada imprime, por ejemplo, “algibes”, tal como repite la *RHM* y muestran otros manuscritos lorquianos. Dada la carencia habitual de acentos en la escritura de García Lorca, y la misma dificultad de comprensión de su letra, al menos para un lector no muy cuidadoso, es posible que sean simples errores de lectura las variantes de los versos 3-4 de esta versión: “para mirar el corazón parado/por el punzar oscuro de las aguas”.

Es tal y cómo dice Mario Hernández en lo referente al verso 4. Sin embargo, analizando minuciosamente el manuscrito del poeta y comparando la grafía con la de otras palabras, determinamos que lo que escribe Federico García Lorca es “parado”, no “pasado”; se trata claramente de una “r” y no una “s”, aunque sí sea evidente la dificultad de la letra tal y cómo nos hace notar Mario Hernández. En el verso 4 la errata no da lugar a dudas: en el manuscrito aparece sin acentuar, pero con bastante claridad: “punzón”.

<sup>71</sup> Es probable que la forma “algibe”, en su tiempo, no sea tan incorrecta como creemos y que se trate más bien de un arcaísmo o de la indefinición que desde el siglo XVIII existió con algunas palabras. Sabemos que el término “aljibe” proviene del árabe clásico *ǧubb* y del árabe hispánico *alǧúbb* y que las grafías /ǧ/ se tornaron en /j/. Rafael Lapesa en *Historia de la Lengua* (Madrid, Gredos, 1988, p. 186 y ss.) recoge varios ejemplos en este sentido: *kallega* ‘calleja’ o *Gragar* ‘Grajar’. También es conocido que después de la reforma académica del siglo XVIII se buscó una simplificación ortográfica que acercara los fonemas a las grafías que representaban, en este sentido, por ejemplo, algunos galicismos cambiaron para adaptarse más al sonido español, el caso de “garage” por “garaje”. En muchos autores encontramos este tipo de “confusiones”, Miguel de Unamuno escribía “cojer”. Aunque quizás el caso más conocido en este sentido sea el de Juan Ramón Jiménez que, en un afán por acercar la escritura al habla, reducía las parejas “ns” en “s”, “pt” en “t” y simplificaba la dualidad /j/ y /s/x/, ajustándose a la realidad sonora. Pero quizás el ejemplo más importante que pueda ponerse en este sentido son las declaraciones del propio Juan Ramón Jiménez en un documento encontrado en la sala Zenobia-Juan Ramón en Puerto Rico. Un texto mecanografiado con notas escritas a mano titulado “Por qué escribo con j y s en vez de g y x”. El texto apareció publicado con el título “Ideología”:

“En mi casa de Moguer había un hermoso Diccionario de Autoridades de la Academia Española [sic], en dos grandes tomos (...) que era un tesoro para mí. En él lo encontraba todo fatalmente y mejor que en ningún otro libro; todo conciso y suficiente. Era un modelo de enciclopedia. Desde niño me acostumbré a leer con j y s... También tenía mi padre, entre sus libros heredados de su hermano Eustaquio que murió en Francia, una edición de Larra (París, etc.) que yo me apropié desde mis 15 años, y en ella se usaba la misma ortografía que en el diccionario. A mí me parecía aquello tan natural, aquella ortografía se acomodaba tan bien a la prosodia moguereña, que no vacilé en aceptarla como buena. Al principio no la usaba en mis libros porque yo no tenía autoridad para imponerlo en las imprentas: los regentes no me

que en principio podríamos considerar una falta de ortografía que el poeta comete, que mantienen los copistas y que extrañamente también lo hacen tanto Guillermo de Torre como Ángel del Río. Aunque probablemente no se considerara falta de ortografía en aquellos años.

Guillermo de Torre finalmente repetirá en ediciones sucesivas, tal y como hemos visto que ha ido haciendo con casi todos los poemas, la versión de la *Revista Hispánica Moderna*. Así en la edición de 1952, nos encontramos con el mismo poema de Ángel del Río: estructurado en tres estrofas, menos signos de admiración, corregido “parado” por “pasado”, tal y como lo encontramos en la versión neoyorquina y absolutamente alejado de la versión del autor. Vemos en esta edición repetido su propio error de la primera edición en el cuarto verso: “punzón” por “punzar”. Y corrige también la “g” de “algibes” del séptimo verso por la “j” correcta de la palabra. Sin embargo, añade dos comas más que no hacen sino estropear el poema, su ritmo y su sentido. La primera coma la encontramos en el verso noveno: “¡Ay, qué furia de amor, qué hiriente filo,” grafía que sobra por obvia, ya que la propia interjección “Ay” trae implícitamente la pausa después. La segunda coma, un desacierto, aparece en el verso 22: “quiero morir mi muerte, a bocanadas,”.

La edición de Arturo del Hoyo para Aguilar, descartando el “algibes” que comentábamos, es un calco de la versión de Ángel del Río, pero encontramos una variante nueva, que se repetirá a lo largo de las diferentes ediciones de Aguilar, la supresión de una coma en el verso 16: “El niño y su agonía[ ] frente a frente,” mucho más próxima al manuscrito del poeta que resultó modificado, como hemos visto, por los copistas: “El niño y su agonía, frente a frente,” haciendo el verso algo más narrativo.

---

hacían caso o protestaban indignados (...). Pero me acostumbré a ello tanto que luego fue imposible y casi desagradable lo otro. Por fin me decidí a usarla en Washington en 1949 (...) en mis “Poesías escojidas”.

El hecho de que Juan Ramón declare que existía un diccionario en el que aparecía este tipo de confusiones en las grafías, es claro ejemplo de la poca definición y la confusión que en ese momento existe todavía con respecto a la ortografía.

Las ediciones de Mario Hernández y Andrew Anderson, son idénticas a la edición de la *RHM*, con la única salvedad de la corrección de la falta de ortografía que supone “algibes”. Las ediciones de Miguel García Posada presentan las contradicciones a las que ya nos tiene acostumbrados. Así, en las diferentes ediciones de Akal, el poema aparece con una puntuación casi idéntica a la del manuscrito del poeta, la misma abundancia de signos de admiración y, salvo por los puntos finales de los versos que él indica que son cosa suya, pero que son los mismos que vemos en la versión de los amanuenses y de Ángel del Río<sup>72</sup>, no hay otra grafía, ni una coma más en el resto del poema, aunque sorprendentemente, y después de uno de los signos de admiración, coloca la única coma de todo el poema, quizás en un lugar poco apropiado: “¡qué nocturno rumor! ¡ qué muerte blanca!,”. Es posible que se trate de una errata, pues la coma detrás del signo de admiración no es muy preceptivo. Aunque sabemos que tras los signos de cierre de las interrogaciones y de las exclamaciones puede colocarse cualquier signo de puntuación, salvo el punto, también sabemos, y así no lo hace ver el DRAE, que “cuando se escriben seguidas varias preguntas o exclamaciones breves, se pueden considerar como oraciones independientes.[...] Cada interrogación o exclamación se iniciará con mayúscula”. Y este es precisamente el caso que nos ocupa. El resto del poema aparece sin puntuar. Pero en la edición de Galaxia-Gutenberg, el poema que encontramos es el mismo que en la *RHM*, que en Mario Hernández, que en Andrew Anderson.. con todas sus comas, con todos sus puntos y sin tantos signos de admiración. En la nota final<sup>73</sup> tan sólo dice que el poema apareció publicado como “Canción del herido por el agua” en el vol.VI de Losada (1938), entre los “Poemas varios”, con leves variantes, que más bien parecen erratas”. No hay más justificación sobre el criterio que ha seguido en la edición.

---

<sup>72</sup> Leemos en las notas a los poemas de las ediciones de Akal, p. 748: “Puntuó los siguientes versos: coma en el verso 10; punto final en vs. 6, 14, 16, 20 24”. Salvo la coma del verso 10, inexistente en otro lugar que no sea esta edición, los puntos finales de los versos que numera son los mismos que aparecen en todas las ediciones desde la copia apógrafo en adelante.

<sup>73</sup> García Lorca, F., *Obras Completas...*Galaxia-Gutenberg, ob. cit., p. 957.

La “Casida II del Llanto”, también presenta sus diferencias, dependiendo de la edición que se consulte, aunque en este poema, salvo dos variantes de más relevancia, parece que en general encontramos menos diferencias. Las ediciones casi en su totalidad obedecen al criterio de los copistas que, como ya analizamos en su momento, introducen tres variantes<sup>74</sup>, las mismas que se repetirán cada vez que aparezca el poema reproducido.

| Casida II del Llanto<br>El llanto en Losada<br>Guillermo de Torre. 1938                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Casida II del Llanto<br>Ángel del Río.<br>Revista hispánica moderna. 1940.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>He cerrado mi balcón<br/>porque no quiero oír el llanto,<br/>pero por detrás de los grises muros<br/>no se oye otra cosa que el llanto.</p> <p>Hay muy pocos ángeles que canten,<br/>hay muy pocos perros que ladren,<br/>mil violines caben en la palma de <b>la</b> mano:<br/><b>pero</b> el llanto es un <b>ángel</b> inmenso,<br/>el llanto es un <b>perro</b> inmenso,<br/>el llanto es un violín inmenso,<br/>las lágrimas amordazan al viento,<br/>y no se oye otra cosa que el llanto.</p> | <p>He cerrado mi balcón<br/>porque no quiero oír el llanto,<br/>pero por detrás de los grises muros<br/>no se oye otra cosa que el llanto.</p> <p>Hay muy pocos ángeles que canten,<br/>hay muy pocos perros que ladren,<br/>mil violines caben en la palma de <b>mi</b> mano.<br/><b>Pero</b> el llanto es un <b>perro</b> inmenso,<br/>el llanto es un <b>ángel</b> inmenso,<br/>el llanto es un violín inmenso,<br/>las lágrimas amordazan al viento,<br/>y no se oye otra cosa que el llanto.</p> |

De las dos primeras variantes importantes que encontramos, vamos a detenernos primero en la puntuación del poema. Aquí, en la edición de 1938, Guillermo de Torre

<sup>74</sup> Veíamos en el capítulo titulado “El Apógrafo” cómo en el verso tercero del manuscrito no aparece el adjetivo “grises”: “pero por detrás de los muros”. Y veíamos cómo en la copia se duda sobre la conveniencia de introducirlo o no, pues aparece primero, superpuesto y tachado, y después más claramente: “pero por detrás de los grises muros”.

En el verso séptimo del manuscrito reza: “mil violines caben en la palma de **las** manos”. Sin embargo, en la copia se había escrito “**la** mano” y el artículo aparece tachado y sustituido por “**mi**”.

Y en el verso octavo, en el manuscrito podíamos leer: “Pero el llanto es **perro** inmenso”, mientras que los copistas añaden el determinante “**un**”: “Pero el llanto es un **perro** inmenso”.

coloca dos puntos entre la primera y la segunda estrofa que llaman la atención, pues nada tienen que ver con el manuscrito. Éste es, además, uno de los pocos poemas a los que Lorca les coloca su punto al final en el verso 4 y en el verso 7. Luego, fiel a un criterio que no nos justifica, pero que hemos visto cómo aplica a todos los poemas del *Diván*, en las ediciones posteriores, Guillermo de Torre modifica la puntuación, y en la edición de 1952 ya parece la misma puntuación que la de la *Revista Hispánica Moderna*. Podemos apreciar también que en la primera edición de 1938 de Losada<sup>75</sup>, el poema aparece dividido en dos estrofas. Mientras que, como podemos ver, en la versión de Ángel del Río el poema está dividido en tres estrofas. En el manuscrito, el poema aparecía como un único bloque, asemejándose más a la primera versión de Guillermo de Torre y a la aparición del poema en la *Antología* de Gerardo Diego de 1934.

Otra diferencia notable entre las ediciones que salta a la vista la encontramos en el verso séptimo de la primera edición de Losada con respecto a la edición de Nueva York de 1940: “mil violines caben en la palma de la mano”. Frente al “la palma de mi mano” del resto de las ediciones, desde Ángel del Río, incluyendo la copia apógrafa. Analizando con detenimiento la grafía del poeta podríamos afirmar que en realidad lo que Federico García Lorca escribe es: “mil violines caben en la palma de las manos”. El plural del artículo que acompaña a “manos” es bastante evidente.

Encontramos también en la edición de Losada trocados los versos ocho y nueve. Cambio que no aparece en ninguna otra edición del poema, incluido el manuscrito. No

---

<sup>75</sup> El poema aparece titulado “El Llanto”, igual que aparece en la *Antología* de Gerardo Diego. Es evidente que Guillermo de Torre lo tomó de aquí.

Mario Hernández en las “Notas” a los poemas, escribe a propósito de esta casida que “El poema está impreso en una sola unidad, sin blancos intermedios, y presenta una única variante: v. 7: “mil violines caben en la palma de la mano”. (p.163) Pero no alude al hecho de que sea así como aparece en el manuscrito del poeta.



obstante, llama la atención en este sentido que ningún crítico haga alusión a esta variante<sup>76</sup>.

En las primeras ediciones de Aguilar, Arturo del Hoyo, reproduce el poema más afín al manuscrito, pues, aunque se mantiene fiel al resto de las ediciones en lo referente al verso séptimo (“mil violines caben en la palma de **mi** mano”) y en el verso octavo (“Pero el llanto es un **perro** inmenso,”), sin embargo no funciona con el mismo criterio en el verso tercero donde leemos “pero por detrás de los muros”, del mismo modo que aparecía en el manuscrito y no, como lo hemos encontrado después, “por detrás de los **grises** muros”. Más tarde, en las ediciones de 1986 y posteriores ya está incluido en el verso el adjetivo “grises”. A este respecto y refiriéndose probablemente a Arturo del Hoyo, Daniel Devoto escribe: “los editores [...] amputan el verso 3, leyendo “pero por detrás de los muros” en lugar de “pero por detrás de los grises muros”<sup>77</sup>.

Todas las ediciones, incluidas como gran novedad las de Miguel García Posada de Akal y Galaxia-Gutenberg, reproducen el poema de la *Revista Hispánica Moderna*. Es también esta casida la que leeremos en Mario Hernández y Andrew Anderson.

\*

La “Casida III de los Ramos” es otro de los poemas que presenta un gran número de variantes de una a otra edición.

---

<sup>76</sup> Andrew Anderson aunque menciona este cambio en las notas a pie de página de su edición (p.230), lo hace simplemente señalando la variación, sin explicar nada al respecto. Señala Andrew Anderson también que el verso noveno “el llanto es un ángel inmenso” está omitido en PCJ, P,”. Sin embargo, este verso cambiado al octavo o en su lugar, lo hemos encontrado en todas las ediciones. En el resto de las publicaciones del poemario, ni siquiera en la de Mario Hernández, no se hace referencia al cambio.

<sup>77</sup> Devoto, D., *Introducción a Diván del Tamarit...*, ob., cit. p. 105.

| CASIDA DE LOS RAMOS<br>GUILLERMO DE TORRE<br>LOSADA. 1938.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | CASIDA III DE LOS RAMOS<br>ÁNGEL DEL RÍO<br>RHM. 1940.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Por las arboledas del Tamarit han venido los perros de plomo a esperar que se caigan los ramos, a esperar que se quiebren ellos solos.</p> <p>El Tamarit tiene un manzano con una manzana de sollozos; un ruiseñor <b>agrupa</b> los suspiros y un faisán los ahuyenta por el polvo. Pero los ramos son alegres. Pero los ramos son como nosotros: no piensan en la lluvia, y se han dormido como si fueran árboles, de pronto.</p> <p>Sentados, con el agua <b>a</b> las rodillas, dos valles <b>aguardan</b> al otoño. La penumbra, con paso de elefante, empujaba las ramas y los troncos.</p> <p>Por las arboledas del Tamarit hay muchos niños de velado rostro a esperar que se caigan <b>los</b> ramos, a esperar que se quiebren ellos solos.</p> | <p>Por las arboledas del Tamarit han venido los perros de plomo a esperar que se caigan los ramos, a esperar que se quiebren ellos solos.</p> <p>El Tamarit tiene un manzano con una manzana de sollozos. Un ruiseñor <b>apaga</b> los suspiros y un faisán los ahuyenta por el polvo.</p> <p>Pero los ramos son alegres, los ramos son como nosotros. No piensan en la lluvia y se han dormido, como si fueran árboles, de pronto.</p> <p>Sentados con el agua <b>en</b> las rodillas dos valles <b>esperaban</b> al otoño. La penumbra con paso de elefante empujaba las ramas y los troncos.</p> <p>Por las arboledas del Tamarit hay muchos niños de velado rostro a esperar que se caigan <b>mis</b> ramos, a esperar que se quiebren ellos solos.</p> |

El poema, como hemos señalado con anterioridad, aparece publicado por primera vez en *Ciudad*<sup>78</sup>, revista que dirigía Víctor de la Serna y cuyo redactor jefe era Eduardo Blanco Amor.

Es de aquí de donde Guillermo de Torre lo toma, pues las variantes y la puntuación que aparecen en la edición de Losada, son exactamente las mismas que vemos en *Ciudad*. Salvo por dos detalles: en la revista *Ciudad* el poema aparece con el título “**Caída** de los Ramos”<sup>79</sup>, una confusión debida, muy probablemente, a un error del tipógrafo, pues Eduardo Blanco Amor nunca reprodujo el poema con semejante título. La segunda

<sup>78</sup> *Ciudad*. Año I, 26 de Diciembre 1934. n° 1.

<sup>79</sup> Mario Hernández en la edición de Alianza que venimos analizando (pp. 163/ 164 de las “Notas al Texto”) no menciona en ningún momento la aparición del poema en la revista con este título descabellado. Eso sí, reproduce íntegro el poema manuscrito que reprodujo Marie Laffranque en *Les idées esthétiques de F.G.L.*, París, 1967, p.284.

diferencia, que nadie menciona, es que en la versión del poema que encontramos en la revista *Ciudad*, el penúltimo verso reza del siguiente modo: “a esperar que se caigan mis **manos**”. Probablemente estemos ante otro error de la misma persona causante del desatino del título, pues en ninguno de los manuscritos aparece “manos”.

Sabemos de la existencia de dos manuscritos y de la copia mecanografiada que hizo el poeta Eduardo Blanco Amor de esta casida, y como ya vimos en su momento, el poeta gallego hizo su propia interpretación del poema al pasarlo a limpio, sobre todo en lo referente a algunos términos.

Así, el término “**agrupa**” que utiliza Guillermo de Torre en el verso séptimo aparece en los dos manuscritos, en el borrador y en la copia a limpio. Mientras que la opción “**apaga**” por la que se decide Ángel del Río, aparece en la copia mecanografiada que hace del poema Eduardo Blanco Amor. Con lo que esta última opción resultaría una opción errónea, pues estaríamos ante la interpretación del copista, no ante la opción del poeta que repite en ambos manuscritos, el borrador y la copia a limpio, “agrupa”. Probablemente se trate de una mala interpretación de la letra del poeta, que en el borrador tacha y duda, hasta colocar superpuesto sobre las tachaduras “agrupa”. La repetición de la preposición “pero” al inicio del verso 10 aparece en el primer borrador que Federico García Lorca escribe; sin embargo, la eliminó más tarde al pasar a limpio el poema. El “a” en lugar de “en” en el verso 13, no existe en ninguno de los manuscritos del poeta y ni siquiera en el borrador vemos indecisión ya que puede leerse claramente: “Sentados con el agua **en** las rodillas”. El verbo “aguardaban” del verso 14, aparece en el primer borrador del poema, pero el propio poeta lo cambia por “esperaban” al copiar a limpio y corregir el poema. Y la variante del verso 19: “a esperar que se caigan **los** ramos”, está tomada del primer borrador del poema, aunque resulta curiosa esta elección, pues el propio poeta en el borrador tacha “los” y superpone “mis”. En la copia a limpio que el poeta hace ya está

“mis”, con lo que resulta chocante que se opte por una variante tachada. Está claro que Guillermo de Torre copió el poema íntegro, tal y como apareció publicado en *Ciudad* en el año 1934.

La concepción del poema en cuatro estrofas, uniendo los versos 5 a 12 en una única estrofa, puede ser consecuencia del primer manuscrito del poema donde aparece una ligera unión entre los versos 8 y 9, pues en la copia a limpio, el propio poeta se encarga de dividir el poema en cinco estrofas que marca con una línea horizontal al final de cada una de ellas. Y nos resulta peculiar la puntuación excesiva que Guillermo de Torre introduce. Ángel del Río, que reproduce el mismo poema que mecanografió Eduardo Blanco Amor, opta por colocar una puntuación más afín al manuscrito, aunque cae también en un exceso de comas.

Guillermo de Torre, como nos tiene acostumbrados en ediciones posteriores desde 1952 en adelante, calcará la versión neoyorquina con las cinco estrofas y con idéntica puntuación y, sobre todo, con las mismas variantes de ésta primera edición de 1940. Pero introduce una novedad con respecto a su propia edición y a la de Ángel del Río, escribe acentuado en la última vocal el nombre “Tamarit”.

La edición que realiza para Aguilar Arturo del Hoyo está llena de alteraciones, según consultemos el poema en uno u otro año de edición. Así por ejemplo, en la versión que se publicó en el año 1973 y anteriores, leemos el mismo poema que editó Ángel del Río; sin embargo, en ediciones posteriores, encontramos que en el verso 7 opta por la primera versión de Guillermo de Torre, frente a la opción del copista: “Un ruiseñor **agrupa** los suspiros,”. Oponiéndose incluso a la decisión del propio Guillermo de Torre que eligió en sus últimas ediciones la variante de Blanco Amor. Él mismo, en las “Notas al texto”, justifica con las siguientes palabras el cambio:

Hasta la 22ª edición (1986) dábamos así el v. 7: “un ruseñor apaga los suspiros”, que corregimos: “un ruseñor agrupa los suspiros”, conforme al autógrafo, reproducido en facsímil en: LAFFRANQUE, Marie: *Les idées esthétiques de F.G.L...*<sup>80</sup>

Miguel García Posada, en sus ediciones para AKAL, se mantiene más fiel a la versión del propio poeta y opta por “agrupa” en lugar de “apaga”. Y en el verso 14 mantiene la versión de Guillermo de Torre, “aguardaban” por “esperaban”, claramente tomada del primer borrador, donde el poeta tacha “esperaban” y escribe debajo “aguardaban”. Sin embargo, en la copia a limpio el poeta opta definitivamente por la primera variante que pensó: “esperaban”. La elección resulta extraña, pues el propio García Posada, en las notas al poema, explica cómo en el último momento y gracias a Isabel García Lorca, tuvo acceso al manuscrito pasado a limpio del poeta. Por lo que no se entiende que mantuviera “aguardaban”. También en la edición de Galaxia-Gutenberg, Miguel García Posada, nos sorprende reproduciendo el mismo poema que publica en las diferentes ediciones de AKAL, y explica en las notas que:

“el archivo GL guarda una copia en limpio, que se encontró entre unas cartas de la madre de Lorca a su hijo y que Isabel García Lorca me comunicó en la primavera de 1981. [...] Los dos mss. y *Ciudad* coinciden en el v. 14: “aguardaban”, que evita la repetición de “esperar”.<sup>81</sup>

No sé a qué manuscritos se refiere Miguel García Posada con estas declaraciones. Frente a mí tengo ambos manuscritos. El borrador que Marie Laffranque reproduce, donde como hemos repetido, Lorca tacha “esperaban” y superpone “aguardaban” y la copia a limpio escrita por el propio poeta que se conserva en la Fundación Federico García Lorca, donde el poeta granadino vuelve a su primera versión –la que tachó en un principio– y escribe, sin lugar a dudas, “esperaban” no “aguardaban”, como afirmó García

---

<sup>80</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, ed. Arturo del Hoyo, ob. cit., p.1157.

<sup>81</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, Galaxia-Gutenberg, ob. cit. p. 957.

Posada. Ambos manuscritos, están reproducidos en este trabajo<sup>82</sup>, para que el lector pueda comprobar las afirmaciones que hacemos.

La puntuación, más parca que en el resto de las ediciones, elimina las comas de los versos 3, 11 y 19 que resultan superfluas, pero hace un cambio en el verso 10, respecto a la primera edición y a la edición mecanografiada, y se decanta por la opción primera de Losada, la que el propio Guillermo de Torre evitará en ediciones posteriores, la de los dos puntos finales de ese verso: “los ramos son como nosotros:”. Grafía que no tiene mucho sentido en el poema. Explica en las notas que ha “extremado las precauciones en agregar sólo la mínima”<sup>83</sup> puntuación. Con lo que, ateniéndonos a sus propias palabras, esos dos puntos son aún más inexplicables.

La edición de Mario Hernández copia la puntuación de la *Revista Hispánica Moderna*, pero en contra de ésta, se apega más al primer borrador del poema donde encontramos en el verso 7: “agrupa” en lugar de “apaga” de la versión de la *Revista Hispánica Moderna*, y en el verso 14: “aguardaban” en lugar de “esperaban”. El propio Mario Hernández reproduce en las “Notas al texto” de su edición,<sup>84</sup> el borrador que publicaría Marie Laffranque. Miguel García Posada en su edición de Galaxia-Gutenberg hace hincapié, no sabemos exactamente por qué, sobre este hecho y escribe: “Hernández, que no podía conocer este segundo ms., edita el primero”<sup>85</sup>. Sin embargo, no es el primer manuscrito lo que reproduce Mario Hernández, pues la puntuación es exactamente la puntuación que le dio Eduardo Blanco Amor al poema y que luego imitaría Ángel del Río para su edición de 1940.

El poema que encontramos en la edición de Andrew Anderson es exacto al que encontramos en la edición de Mario Hernández. Todos aluden al hecho de que este

---

<sup>82</sup> Reproducidos en el capítulo “El Apógrafo”.

<sup>83</sup> García Lorca, F. *Obras Completas...* eds. Akal, ob. cit., p. 749.

<sup>84</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* ed. Mario Hernández, ob. cit. p. 164.

<sup>85</sup> García Lorca, F., *Obras Completas...*, Galaxia-Gutenberg, ob. cit., p. 957.

poema apareció publicado por primera vez en *Ciudad* (Madrid, nº 1, 26 de diciembre de 1934) pero pocos, como por ejemplo Andrew Anderson, remarcan el hecho de que el poema apareció aquí con el título de “Caída de los Ramos”, evidente error debido a la ignorancia del copista de la revista que no conocía el sentido de la palabra “casida” y sí del término más próximo a ésta: “caída”. No podemos, por tanto, dar mucho crédito a la versión de la revista *Ciudad*, y suponemos que el poeta, al ver el poema impreso con este título, no quedaría demasiado satisfecho. El poema viene acompañado de dos ilustraciones: a la izquierda sobre fondo negro un manzano y algo parecido a lágrimas, que pueden interpretarse como los sollozos; en el lado derecho, también sobre fondo negro, unos perros pintados de blanco. La firma, una B, que corresponde a M<sup>a</sup> Rosa Bendala.

\*

En la “Casida IV de la mujer tendida”, para no variar encontramos diferencias según optemos por una edición del *Diván* o por otra. Partimos de la primera edición de Guillermo de Torre para Losada de 1938 y de la edición de Ángel del Río para la *Revista Hispánica Moderna* de 1940, como venimos haciendo a lo largo de este trabajo.

| <p style="text-align: center;"><b>Casida de la mujer tendida boca arriba</b><br/><b>Losada. Guillermo de Torre.</b><br/><b>1938</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <p style="text-align: center;"><b>Casida IV de la mujer tendida</b><br/><b>RHM. Ángel del Río.</b><br/><b>1940</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Verte desnuda es recordar la tierra.<br/>La tierra lisa, limpia de caballos.<br/>La tierra sin mi junco, forma pura<br/>cerrada al porvenir: confín de plata.</p> <p>Verte desnuda es comprender el ansia<br/>de la lluvia que busca débil talle,<br/>o la fiebre del mar de inmenso rostro<br/>sin encontrar la luz de su mejilla.</p> <p>La sangre sonará por las alcobas<br/>y vendrá con espada fulgurante,<br/>pero tú no sabrás donde se ocultan<br/>el corazón de sapo o la violeta.</p> <p>Tu vientre es una lucha de raíces,<br/>tus labios son un alba sin contorno.<sup>1</sup><br/>Bajo las rosas tibias de la cama<sup>2</sup><br/>los muertos gimen esperando turno.</p> <p>1. En <i>Almanque Literario</i> el verso<br/>termina con una coma.<br/>2. En <i>Almanque Literario</i> el verso<br/>termina con una coma.</p> | <p>Verte desnuda es recordar la Tierra,<br/>la Tierra lisa, limpia de caballos,<br/>la Tierra sin un junco, forma pura,<br/>cerrada al porvenir: confín de plata.</p> <p>Verte desnuda es comprender el ansia<br/>de la lluvia que busca débil talle,<br/>o la fiebre del mar de inmenso rostro<br/>sin encontrar la luz de su mejilla.</p> <p>La sangre sonará por las alcobas<br/>y vendrá con espadas fulgurantes,<br/>pero tú no sabrás dónde se ocultan<br/>el corazón de sapo o la violeta.</p> <p>Tu vientre es una lucha de raíces<br/>y tus labios un alba sin contorno.<br/>Bajo las rosas tibias de la cama<br/>los muertos gimen esperando turno.</p> |

En su momento ya estudiamos a fondo las diferencias que existían entre el manuscrito original del poeta y la copia apógrafa. Nos preguntábamos entonces cuál era el motivo para cambiar la puntuación de un poema que el poeta ha puntuado. Y nos seguimos preguntando ahora por qué si los copistas y los editores respetan parte de la grafía que el poeta adjudicó al poema, como por ejemplo: la coma en mitad del verso tercero o los dos puntos del cuarto verso, por qué no respetar la puntuación completa del poema que encontramos en el manuscrito original.

En este sentido habría que decir que la primera edición de Losada de 1938 es la que se aproxima más a la voluntad del poeta granadino, pues la versión que leemos en la



edición neoyorquina reproduce la puntuación excesiva con la que los copistas llenaron los versos de esta casida.

En la primera estrofa del poema, Guillermo de Torre se mantiene fiel al poeta, colocando el punto al final del primer verso que, como ya vimos en su momento, otorga una fuerza al poema que sin él no tendría. En el segundo verso no aparece punto en el original, sin embargo, el hecho de que el poeta inicie el tercer verso con mayúscula nos hace ver que tiene más sentido colocar un punto y no una coma como hacen los copistas y como vemos en la edición de Ángel del Río. El tercer verso ya lo puntuó el poeta y así hay que dejarlo, con la coma detrás de “junco” y sin puntuación alguna al final del verso, pues no tiene el mismo sentido el verso si con la coma se desliga del verso siguiente que si, prescindiendo de la coma, se une a éste. La edición de Ángel del Río creemos que es fallida en este sentido. Cinco comas en cuatro versos resultan excesivas.

La palabra “Tierra” aparece escrita en el manuscrito siempre con mayúscula, tal y cómo la reproducen los copistas y cómo la escribe Ángel del Río en su edición. El poeta está hablando de la Tierra, con mayúscula, esa a la que llegamos, en la que vivimos y la que nos acoge, no aquella que podemos encerrar en un puño de la mano. Así que lo que nos parecería correcto, sería esa mayúscula.

En el tercer verso, el artículo posesivo que Guillermo de Torre reproduce, imitando la forma tal y como apareció el poema en *Almanaque Literario*, debe de estar motivado por una confusión al interpretar la grafía del poeta. Es evidente que la forma correcta es “un junco” y no “mi junco”. La letra del poeta no lleva a dudas.

En la tercera estrofa, encontramos esa diferencia de singular y plural del verso décimo, “espada fulgurante/ espadas fulgurantes”. Después de analizar detenidamente los manuscritos, llegamos a la conclusión de que Lorca escribe en plural tanto el nombre como el adjetivo, aunque es cierto que la grafía que se entrelaza con palabras de otros

versos, hace difícil su interpretación. El “donde” del siguiente verso, aparece sin acentuar en el manuscrito, pero sabemos que Lorca coloca pocas tildes cuando escribe, sin embargo el sentido del verso difiere si leemos ese “donde” aseverativo o ese “dónde” interrogativo.

De la última estrofa sobra la coma con la que Guillermo de Torre cierra el verso 13, como también sobra la interjección “y” que Ángel del Río, imitando a los copistas, coloca iniciando el verso 14. El manuscrito, como ya estudiamos en su momento, inicia el verso con un claro artículo en mayúscula y con el verbo nominativo: “**T**us labios **son** un alba sin contorno”, tal y como lo reproduce Guillermo de Torre. La confusión de los copistas, que lleva a error a Ángel del Río, reside en que Lorca escribe bajo una primera versión del verso tachado, “Tus labios son”. El verso original: “~~Y tu boca es un alba sin contorno~~”, deja el nexo copulativo en la duda de si está o no tachado, pero como se comprueba observando con un poco de detenimiento, la tachadura alcanza también a la “y” griega.

Esta casida se va a reproducir con sus errores y sus aciertos, igual que lo haría en la primera edición de 1938, en el resto de las ediciones de Losada, al contrario de lo que ocurre con otros poemas que, como hemos visto, Guillermo de Torre decide cambiar más tarde, uniéndose al criterio de la versión más reproducida, no por eso la más correcta.

Arturo del Hoyo, en Aguilar, reproduce una mezcla del poema entre la puntuación y los términos de la primera edición de Losada y la versión de Ángel del Río. Así, vemos cómo, en general, mantiene la puntuación de Guillermo de Torre, salvo en la última estrofa donde sustituye el punto que cierra el verso 14 por una coma, con lo que el verso 15 se inicia con minúscula en lugar de con la mayúscula, tal y cómo aparece en las ediciones de Losada (1938) y *RHM* (1940). Además, Arturo del Hoyo, corrige en el verso tercero el error de Guillermo de Torre que leemos también en *Almanaque Literario*, donde apareció el poema publicado por primera vez: “la tierra sin **mi** junco, forma pura”, y lo

corrige por “sin un junco”<sup>86</sup>, como lo reproduce Ángel del Río y cómo aparece en el manuscrito del poeta. En la tercera estrofa se inclina por la versión de Guillermo de Torre: el singular de “espada fulgurante” frente al plural del manuscrito, de la copia apógrafa y de la edición de Ángel del Río. Y acentúa “dónde”.

La casida que recoge Miguel García Posada en las ediciones de Akal es un calco de la versión de Guillermo de Torre, salvo por tres detalles: reproduce “Tierra” en mayúscula tal y cómo lo hiciera Ángel del Río. Elimina la coma final del verso sexto, lo cual tiene más sentido pues el verso séptimo comienza con un nexos distributivo que hace incorrecta esa coma: “o la fiebre del mar de inmenso rostro”. Y coloca al final del verso 14 una coma en lugar de un punto, con lo que el verso 15 lo inicia con minúscula: “y tus labios un alba sin contorno, /bajo las rosas tibias de la cama”. En las notas de la edición justifica sus variantes diciendo que adopta “el autógrafo como texto base. Agrego algunos signos de puntuación, los mismos de *Almanaque*; es decir, coma en los vs. 2, 10, 13, 14; punto al final en 12 y 16”.<sup>87</sup>

Más tarde, la casida que encontramos en la edición de Galaxia-Gutenberg se aleja del criterio que el propio Miguel García Posada exponía en las ediciones de Akal, salvo el verso 14 donde mantiene la versión “tus labios son un alba sin contorno”, sin el nexos copulativo inicial que Ángel del Río introducía. Sin embargo, cambia el punto del primer verso por una coma, con lo que está obligado a introducir el segundo verso con minúscula igual que vemos en Ángel del Río. Añade la coma final del verso 6 que no está en la edición de Akal y que sí aparece en la primera edición de 1940. Opta por el plural de “espadas fulgurantes” del verso décimo, contradiciendo su criterio de las ediciones anterior y posterior de Akal. Y contradice también su propio criterio de las ediciones de

---

<sup>86</sup> En las “Notas a Texto”, de la edición de Aguilar, Arturo del Hoyo, explica que sigue la edición de Ángel del Río y escribe: “cuyo texto seguimos, el v. 3: “La tierra *sin un junco*, forma pura”, frente a: “La tierra *sin mi junco*, forma pura”, en *Almanaque Literario*, con errata indudable.” (p. 1157)

<sup>87</sup> García Lorca, F. *Obras Completas...*, Akal. ob. cit. p.749.

Akal cuando en esta de Galaxia-Gutenberg cambia la coma final del verso 14 por un punto e inicia el verso 15 con mayúscula. En las notas al texto, como es costumbre, no hace ninguna alusión al cambio de criterio.

En la edición de Mario Hernández encontramos el mismo poema de la *Revista Hispánica Moderna*, pero con una variante, completamente nueva con respecto a las ediciones estudiadas hasta ahora. En la última estrofa, Mario Hernández añade un punto final al verso 13: “Tu vientre es una lucha de raíces.” Con lo que inicia el verso 14 con mayúscula y elimina el “y” de la versión de Ángel del Río: “**T**us labios son un alba sin contorno.” Mario Hernández justifica el criterio que ha seguido para colocar ese punto final del verso trece, diciendo que si el poeta escribió una “T” inicial en mayúscula del verso 14, se evidencia un punto final en el verso anterior, aunque el poeta no lo escribié<sup>88</sup>. Práctica habitual del poeta que venimos observando a lo largo de todo este trabajo.

El poema que aparece en la edición de Galaxia-Gutenberg es el mismo que reproduce Andrew Anderson.

\*

---

<sup>88</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...*, ed. Mario Hernández, ob. cit. p.166.

| <p style="text-align: center;"><b>Sueño al aire libre</b><br/>Ed. Guillermo de Torre. Losada.<br/>1938</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | <p style="text-align: center;"><b>Casida V del sueño al aire libre</b><br/>Ed. Ángel del Río. RHM.<br/>1940</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Flor de jazmín y toro degollado.<br/>Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.<br/>La niña <b>finje</b> [sic] un toro de jazmines<br/>y el toro es un sangriento crepúsculo que<br/>brama.</p> <p>Si el cielo fuera un niño pequeñito<br/>los jazmines tendrían mitad de noche<br/>oscura.<br/><b>Y</b> el toro circo azul sin lidiadores<br/>y un corazón al pie de una columna.</p> <p>Pero el cielo es un elefante<br/><b>y</b> el jazmín es un agua sin sangre<br/>y la niña es un ramo nocturno<br/>por el inmenso pavimento oscuro.</p> <p>Entre el jazmín y el toro<br/>o garfios de marfil o gente dormida,<br/><b>en</b> el jazmín un elefante y nubes<br/>y en el <b>toro</b> el esqueleto de la niña.</p> | <p>Flor de jazmín y toro degollado.<br/>Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.<br/>La niña <b>sueña</b> un toro de jazmines<br/>y el toro es un sangriento crepúsculo que<br/>brama.</p> <p>Si el cielo fuera un niño pequeñito,<br/>los jazmines tendrían mitad de noche oscura,<br/><b>y</b> el toro circo azul sin lidiadores,<br/>y un corazón al pie de una columna.</p> <p>Pero el cielo es un elefante,<br/>el jazmín es un agua sin sangre<br/>y la niña es un ramo nocturno<br/>por el inmenso pavimento oscuro.</p> <p>Entre el jazmín y el toro<br/>o garfios de <b>márfil</b> o gente dormida.<br/><b>En</b> el jazmín un elefante y nubes<br/>y en el <b>toro</b> el esqueleto de la niña.</p> |

Esta casida es uno de los poemas que Guillermo de Torre no identificó como parte del *Diván*, pues con toda seguridad, lo toma de la versión publicada en 1933 en *La Nación de Buenos Aires* donde apareció con el nombre de “Sueño al Aire Libre”, el mismo con que él titula el poema en la edición de 1938 de Losada, donde lo incluye aparte de las gacelas y las casidas.

El poema que leemos en la *Revista Hispánica Moderna* es la casida tal cual la reprodujeron los copistas, misma puntuación, mismas variantes. En la versión de Guillermo de Torre nos encontramos con algunos aspectos curiosos. Así, el verbo “finje” (escrito con “j” en la edición de Losada del 38) del tercer verso, no aparece en el manuscrito final del poeta. Federico García Lorca escribe “sueña”, como leemos en la casida de Ángel del Río. Aunque Daniel Devoto en su estudio sobre el *Diván*, confunde la

errata y señala la versión de la *Revista Hispánica Moderna* como la equivocada frente a la edición de Losada: “La *RHM* presenta, en el tercer verso, la variante “la niña sueña” (“por finge”).<sup>89</sup> Es evidente que Daniel Devoto no ha consultado ni el manuscrito final de este poema ni la copia apógrafa del mismo, pues hubiera advertido que tanto el poeta como los copistas escriben “sueña” y que la variante errónea es “finge”, pues ese “finge” pertenece a un primer borrador que el poeta hizo y que fue reproducido en el número 2 de la revista *El pez y la serpiente* (Managua, agosto, 1961)<sup>90</sup>. Devoto trabaja con el poema de la edición de Aguilar que es la única edición que mantiene el verbo “finge”, y en las notas no hace alusión a ningún otro manuscrito del poeta.

La variante en la puntuación que encontramos al final del verso sexto (oscura. /oscura.), es errónea en ambos casos. Quizás la que más se ajuste a la voluntad del poeta es la opción de la coma final de Ángel del Río, pues el poeta inicia el verso séptimo con minúscula. Pero la coma también sobra ante el nexos copulativo con el que arranca el verso siguiente “y el toro circo azul sin lidiadores”. En este sentido, las ediciones de Miguel García Posada de Akal optarían por la elección más correcta: no puntuar el final del verso sexto, tal y como hace el poeta.

---

<sup>89</sup> Devoto, D., *Introducción a Diván del Tamarit...*, ob. cit. p. 109.

<sup>90</sup> Reproducimos esta primera versión del poema:

Jazmín Toro y Niña  
Flor de jazmín y toro degollado.  
Pavimento infinito. Sala, arpa y alba.  
La niña finge un toro de jazmines  
Y el toro es un sangriento crepúsculo que brama.  
Si el cielo fuera un niño pequeñito  
los jazmines tendrían mitad de noche oscura  
y el toro circo azul sin lidiadores  
y un corazón al pie de una columna  
    Pero el cielo es un elefante  
el jazmín es un agua sin sangre  
y la niña es un ramo nocturno  
por el inmenso pavimento oscuro.  
    Entre el jazmín y el toro  
O garfios de marfil o gente dormida  
En el jazmín un elefante y nubes  
Y en el toro el esqueleto de la niña.

-21 de agosto 1931-  
Huerta de S. Vicente.

El verso décimo es más correcto en la versión de la *Revista Hispánica Moderna*, pues en el manuscrito del poeta no aparece el nexa “y” que resulta demasiado reiterativo. La coma del verso anterior que coloca Ángel del Río tendría más sentido, aunque también puede prescindirse de ella.

Federico García Lorca no puntúa el final del verso 14, sin embargo, es correcta la versión de Ángel del Río, tomada de los copistas, pues lo que sí hace el poeta es iniciar el verso siguiente en mayúscula, por lo que el punto anterior se sobreentiende. Y lo que resulta una errata evidente, es el “torno” del último verso, que Guillermo de Torre escribe en lugar de “toro”. Hemos visto a lo largo del análisis del poemario en las distintas ediciones, cómo Guillermo de Torre cambiaba la versión primera por versiones más modernas, casi siempre aunando criterios con la edición de Ángel del Río. Sin embargo, en este caso, en la edición de 1952 de Losada, lo único que Guillermo de Torre corrige “finje” por “finge”, pero mantiene hasta ese “torno” equivocado del último verso de la casida de 1938.

Arturo del Hoyo para su edición de Aguilar se sirve del primer manuscrito del poeta, editado en la revista nicaragüense y reproduce el poema con la variante “finge” de esta versión. Sin embargo, se decide por la misma puntuación de Ángel del Río sin cambiar ni una grafía.

La versión de Miguel García Posada en las diferentes ediciones de Akal es la más parecida a la última versión que el poeta realizó. Manteniendo el verbo “sueña” del tercer verso. La puntuación es idéntica al manuscrito del poeta, alejándose de ambas versiones: la de Guillermo de Torre y la de la *Revista Hispánica Moderna*. El propio García Posada en las notas finales a los poemas aclara que ha seguido el manuscrito a limpio del poeta como criterio de edición. Y podemos ver cómo no existe puntuación en los versos 5, 6, 7 y 9. Inicia el verso siete en minúscula, pero sin necesidad de colocar una coma al final del

verso sexto, como vemos en la versión de Ángel del Río. Lo único en lo que comparte criterio con él es en el punto final del verso 14 y, siguiendo el manuscrito, el comienzo del verso 15 en mayúscula. Pero para no variar, Miguel García Posada se desdice de todo esto en la edición de Galaxia-Gutenberg y coloca comas en los versos 5, 6, 7 y 9, tomando al pie de la letra la edición de Ángel del Río. En las notas a los poemas no hay criterio de edición, tan sólo la cronología de edición del poema.

Las versiones de Mario Hernández y de Andrew Anderson repiten la de Ángel del Río.

\*

La “Casida VI de la mano imposible” no está recogida en la primera edición de Losada de 1938, pues fue un poema inédito en vida del autor, por lo que Guillermo de Torre no tuvo conocimiento de ella. El poema aparece en las ediciones de Losada en años posteriores a la aparición del mismo en la *Revista Hispánica Moderna*. Ángel del Río parte de la edición apógrafa para realizar su propia versión, como hemos visto que ha hecho en la mayoría de las gacelas y casidas. Así, por ejemplo, veremos cómo durante todo el poema mantiene la misma puntuación que en su momento le dieron los copistas a la casida (la coma partiendo el segundo verso: “una mano herida, si es posible”). Sin embargo, en la última estrofa del poema hay un batiburrillo, mezcla del manuscrito original y de la copia apógrafa. Veíamos como en:

| Manuscrito FGL                                                                                                                              | Copia apógrafa                                                                                                                              |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Lo demas todo pasa.<br>Rubor sin nombre ya. Astro perpetuo.<br>Lo demas es lo otro; viento triste,<br>mientras las hojas huyen en bandadas. | Lo demás todo pasa,<br>Rubor sin nombre ya, astro perpetuo.<br>Lo demás es lo otro; viento triste,<br>mientras las hojas huyen en bandadas. |



Ángel del Río mantiene el punto del primer verso de esta última estrofa del mismo modo que hace el poeta, pero coloca una coma en mitad del segundo verso de esta estrofa, igual que hacen los copistas. Y en el tercer verso de la estrofa, opta a diferencia de ambos, por dos puntos (“Lo demás es lo otro: viento triste,”).

Guillermo de Torre, en la edición de Losada de 1952, copia fielmente la puntuación de Ángel del Río, aunque en el verso 15 opta por el punto y coma dividiendo el verso en lugar de los dos puntos (“Lo demás es lo otro; viento triste,”). Guillermo de Torre añade una novedad en esta edición y es la siguiente: si bien el poema aparece en el apógrafo, en la edición de Ángel del Río e incluso, implícitamente, en el propio manuscrito, dividido en cuatro estrofas, Guillermo de Torre separa la primera estrofa en dos de dos versos, convirtiendo el poema en una composición de cinco estrofas, las tres últimas de cuatro versos y las dos primeras, como decíamos, de dos.

Arturo del Hoyo en su edición de Aguilar mantiene la puntuación de los copistas en todos los versos, aunque en las “Notas al texto” dice “Seguimos el texto de F.G.L.”<sup>91</sup>. Es en la última estrofa en la que sí mantiene la misma puntuación que el poeta.

Miguel García Posada en las ediciones de Akal sigue el manuscrito del poeta desde el primer verso, donde Lorca terminaba con un punto y coma (“Yo no quiero más que una mano;”), pero dice añadir coma en mitad del segundo verso y punto al final. Es la misma puntuación que hemos visto en todas las ediciones desde la copia apógrafa. La novedad de esta edición respecto a las demás es que García Posada añade punto final en los versos 5 y 6, donde los demás optaban por comas (“Sería un pálido lirio de

---

<sup>91</sup> García Lorca, F., *Obras Completas I*, ob., cit., p.1157. Resulta curioso que en esta misma nota Arturo del Hoyo escribe: “Según nos indica André Belamich, el autógrafo [...] está datado así: “Del librito inédito *Diwán del Tamarit*, 4 de abril de 1934. A bordo del *Conte Biancamano*”. Si realmente Arturo del Hoyo, como dice líneas antes, hubiera seguido el texto de F.G.L., sabría que Belamich se equivoca, pues lo que reza en el texto es 4 de abril de **1935**. Aunque la fecha real de escritura es el 34, Lorca escribió esta fecha con posterioridad, en tinta negra sobre la tachadura primera a lápiz de “4 de abril. En el Conte Biancamano”. Si Arturo del Hoyo hubiese seguido de verdad el manuscrito, tal y como dice, sabría que éste está escrito a lápiz y que las correcciones de algunos versos, así como la puntuación, se hicieron *a posteriori* con tinta. Pero evidentemente, Arturo del Hoyo siguió la versión de Belamich y no la cotejó con los manuscritos originales.

cal./Sería una paloma amarrada a mi corazón.”). El punto final del verso quinto obliga a iniciar el verso sexto con mayúscula. También dice añadir como iniciativa propia un punto final en el verso 10, pero hemos visto que éste existe en todas las ediciones, desde la copia. En la edición de Galaxia-Gutenberg, aunque mantiene la última estrofa fiel al manuscrito del poeta, sin embargo, acaba el primer verso con una coma, obviando el punto y coma del original y cambia los novedosos puntos de los versos 5 y 6 por las comas que encontramos en todas las demás ediciones. Lo único fiel a las ediciones de Akal, es que mantiene la puntuación original del poeta en la última estrofa. Aunque él mismo confiesa en las “Notas al texto” que sigue a Anderson y que no ha cotejado directamente los manuscritos.

Mario Hernández se mantiene fiel a la opción por la que optaron en la versión de la copia granadina, con el punto y coma en lugar de los dos puntos en mitad del verso 15 y no incluye este poema en las notas finales explicativas de los mismos. Andrew Anderson para su edición, aunque mantiene la puntuación de los copistas y la misma que venimos viendo en otras ediciones, sin embargo para la última estrofa opta por la versión del poeta.

\*

| CASIDA DE LA ROSA<br>GUILLERMO DE TORRE. LOSADA.<br>1938                                              | CASIDA VII DE LA ROSA<br>ÁNGEL DEL RÍO. RHM.<br>1940                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>La rosa<br/>no buscaba la aurora:<br/>confín de carne y sueño<br/>buscaba otra cosa.</p>           | <p>La rosa<br/>no buscaba la aurora:<br/>casi eterna en su ramo,<br/>buscaba otra cosa.</p>                     |
| <p>La rosa<br/>no buscaba ciencia ni sombra:<br/>casi eterna en su ramo<br/>buscaba otra cosa.</p>    | <p>La rosa,<br/>no buscaba <b>ni</b> ciencia ni sombra:<br/>confín de carne y sueño,<br/>buscaba otra cosa.</p> |
| <p>La rosa<br/>no buscaba la rosa:<br/><b>i</b>nmóvil por el cielo<br/><b>¡</b>buscaba otra cosa!</p> | <p>La rosa,<br/>no buscaba la rosa.<br/><b>I</b>nmóvil por el cielo<br/>buscaba otra cosa.</p>                  |

Dos versiones muy diferentes, pero ambas tienen su razón de ser. La primera, la versión de Guillermo de Torre<sup>92</sup>, es la misma versión (salvo por la ausencia de las comas al final de los versos 1º, 5º y 9º) que apareció publicada en la revista *Noreste*, (año IV, nº 12, Zaragoza, Otoño 1935). La segunda, la casida que transcribe Ángel del Río, es el poema que se ajusta más al manuscrito (aunque en éste los dos últimos versos aparecen como un único verso: “inmóvil por el cielo buscaba otra cosa”<sup>93</sup>), salvo por la puntuación que es la misma que Gallego Burín y Emilio García Gómez dieron al poema.

La puntuación que Arturo de Hoyo da al poema varía con respecto a la puntuación que vemos en Ángel del Río, aunque en esencia, el poema que reproduce Aguilar es el mismo de la *Revista Hispánica Moderna*. Los cambios en las grafías que observamos en esta edición son la ausencia de las comas al final de los versos 5º y 9º y el añadido de una coma en el verso 11, que no encontramos en ninguna otra edición: “Inmóvil por el cielo,”.

<sup>92</sup> En la versión de Losada de 1952, Guillermo de Torre, como ha acostumbrado a hacer con el resto de los poemas de este libro, transcribe la misma versión que vemos en la *Revista Hispánica Moderna*.

<sup>93</sup> Aunque ya vimos en el capítulo “La copia apógrafo”, cómo el poeta corrigió a tinta sobre la mano de Gallego Burín el último verso y cómo el propio Federico García Lorca tacha la segunda parte del verso para reescribirlo como un verso aparte, como el último verso. “Inmóvil por el cielo ~~buscaba otra cosa.~~  
buscaba otra cosa”

La versión, que Miguel García Posada reproduce en las ediciones de Akal, es una casida mezcla de la que apareció publicada en *Noreste* (el último verso está entre admiraciones, no coloca la coma final de los versos 5 y 9 ) con el manuscrito del poeta y la puntuación de los copistas, aunque él mismo justifica que los puntos finales de los versos 4 y 8 y los dos puntos finales de los versos 2 y 6 son suyos. En este último caso hemos visto que, si no en el verso 6º, en el verso segundo sí aparecen esos dos puntos finales en todas las ediciones desde los copistas en adelante. Otra novedad de este poema que Miguel García Posada introduce en las ediciones de Akal, es que titula el poema como lo hiciera Federico García Lorca en un principio, con la “k” al estilo árabe: “KASIDA DE LA ROSA”.

En la edición de Galaxia-Gutenberg, Miguel García Posada unifica criterio con Ángel del Río, como ya hemos visto que viene haciendo con todos los poemas, tan sólo mantiene de las ediciones de Akal, los dos puntos finales del verso décimo: “no buscaba la rosa:”.

La casida que encontramos en la edición de Mario Hernández es idéntica a la que leíamos en la *Revista Hispánica Moderna*. Y la versión que ofrece Andrew Anderson es también idéntica a la de Mario Hernández y Ángel del Río, aunque con una única salvedad: la puntuación final de los versos 10 y 11 se acerca más a la opción de Miguel García Posada con los dos puntos finales del verso décimo, aunque con la novedad de añadir la coma como colofón al verso 11 que encontrábamos en las *Obras Completas* de Aguilar: “no buscaba otra cosa:/inmóvil por el cielo,”.

Esta pequeña casida es otra muestra más de que cada edición ofrece un poema diferente. En un aspecto u otro, vemos como no hay un criterio unitario.

\*

La “Casida VIII de la muchacha dorada” fue inédita en vida del autor, por lo que no aparece entre los poemas que Guillermo de Torre recogió para la primera edición de Losada de 1938. Así pues, podemos decir que el poema se publica por primera vez en la recopilación de gacelas y casidas que hizo Ángel del Río para la *Revista Hispánica Moderna* de 1940. Está claro que Ángel del Río manejó el apógrafo, pues la puntuación es la misma que los copistas le dieron al poema y repite un error: en el verso 16 reproduce “mil” en lugar de “cien”: “Vino el alba sin mancha, / con mil caras de vaca,”. Ya vimos como el poeta escribe en una primera versión “cien”, lo tacha, escribe “mil”, lo vuelve a tachar para quedarse definitivamente con la primera versión, “cien”. Pero los amanuenses hacen caso omiso a las tachaduras y optan por “mil”. Así aparecerá en la edición de 1940.

A pesar de que esta casida es uno de los poemas que menos variantes ofrece en las diferentes ediciones, sin embargo, en cada una se nos muestra un cambio, una variante, una novedad en la puntuación, además de que podemos diferenciar entre las ediciones que se mantienen fieles al manuscrito con respecto al término “cien” del verso 16 y las que copian a los copistas optando por “mil”. Ni siquiera en esta casida hay un consenso entre los editores. Si vamos revisando cronológicamente la aparición de éste poema, vemos cómo en la edición de Losada de 1952, aunque Guillermo de Torre reproduce la casida tal cual la encontramos en la *Revista Hispánica Moderna*, (incluido el “mil” del verso 16) pero le da su toque diferenciador al eliminar la coma final del verso ocho que encontramos en la edición de 1940: “Vino la noche clara”. Esa coma no aparece en las ediciones que se aproximan más al manuscrito, pero al ser la de Losada anterior a cualquier otra, resulta extraño la ausencia de esta grafía, cuando el resto del poema se mantiene idéntico a la versión primera.

Reproducimos la casida tal y cómo aparece en la *Revista Hispánica Moderna* y la contrastamos con la casida que reprodujo Mario Hernández en su edición, mucho más

cercana al manuscrito, para poder hacernos una idea de las variantes del resto de las ediciones que oscilan entre ambas versiones.

| <p><b>CASIDA VIII DE LA MUCHACHA DORADA</b><br/> <b>ED. ÁNGEL DEL RÍO. RHM.</b><br/> <b>1940</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | <p><b>CASIDA VIII DE LA MUCHACHA DORADA</b><br/> <b>ED. MARIO HERNÁNDEZ</b><br/> <b>ALIANZA EDITORIAL. 1981.</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>La muchacha dorada se bañaba en el agua y el agua se doraba.</p> <p>Las algas y las ramas en sombra la asombraban, y el ruiseñor cantaba por la muchacha blanca.</p> <p>Vino la noche clara, turbia de plata mala, con peladas montañas bajo la brisa parda.</p> <p>La muchacha mojada era blanca en el agua y el agua, llamarada.</p> <p>Vino el alba sin mancha, con mil caras de vaca, yerta y amortajada con heladas guirnaldas.</p> <p>La muchacha de lágrimas se bañaba entre llamas, y el ruiseñor lloraba con las alas quemadas.</p> <p>La muchacha dorada era una blanca garza y el agua la doraba.</p> | <p>La muchacha dorada se bañaba en el agua y el agua se doraba.</p> <p>Las algas y las ramas en sombra la asombraban y el ruiseñor cantaba por la muchacha blanca.</p> <p>Vino la noche clara turbia de plata mala con peladas montañas bajo la brisa parda.</p> <p>La muchacha mojada era blanca en el agua y el agua, llamarada.</p> <p>Vino el alba sin mancha, con cien caras de vaca, yerta y amortajada con heladas guirnaldas.</p> <p>La muchacha de lágrimas se bañaba entre llamas y el ruiseñor lloraba con las alas quemadas.</p> <p>La muchacha dorada era una blanca garza y el agua la doraba.</p> |

Arturo del Hoyo, aunque en las “Notas al texto”<sup>94</sup> confiesa seguir el facsímil de Federico García Lorca, no lo hace, pues reproduce una copia casi exacta del poema de

<sup>94</sup> García Lorca, F., *Obras Completas, I.*, Aguilar, ob., cit., p. 1157.

los copistas, incluida la opción “mil” en el verso 16. Pero añade respecto a esta edición su propia variante, una coma cerrando el verso 13: “era blanca en el agua,”.

Miguel García Posada, en las diferentes ediciones de Akal, reproduce una casida cuyo criterio de puntuación está entre la versión de los copistas y la opción de Mario Hernández, pero García Posada quita y pone comas finales, diferenciando su casida del resto de las ediciones. Vemos, de este modo, como elimina la coma del verso 5 y del verso 20, tal como aparece en la versión de Mario Hernández, como elimina también la coma del verso 15 contrariando ambas ediciones, y coloca otras que no existen ni en la versión de la *Revista Hispánica Moderna* ni en la versión de Mario Hernández: en los versos 10 (“con peladas montañas,”) y 19 (“La muchacha de lágrimas,”). Opta por “cien” en lugar de “mil” en el verso 16. La versión que reproduce de esta casida en la edición de las *Obras Completas* de Galaxia-Gutenberg, está más próxima a la casida de la primera edición, sólo hay tres variantes que la hacen diferir de ésta y que mantiene de la casida de la edición de Akal: suprime la coma final del verso 15, opta por la versión del manuscrito “cien” del verso 16 y mantiene la coma del verso 19 que había añadido en las ediciones de Akal.

Andrew Anderson reproduce la versión exacta de la *Revista Hispánica Moderna*; tan sólo hay un elemento disonante respecto a ésta, el “cien” en lugar de “mil” del verso 16.

\*

| <p style="text-align: center;"><b>CANCIÓN</b><br/><b>ED. GUILLERMO DE TORRE.</b><br/><b>LOSADA. 1938</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <p style="text-align: center;"><b>CASIDA IX DE LAS PALOMAS OSCURAS</b><br/><b>ED. ÁNGEL DEL RÍO</b><br/><b>RHM. 1940</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Por las ramas del laurel<br/> <b>van</b> dos palomas oscuras.<br/>           La una era el sol,<br/>           la otra la luna.<br/>           Vecinitas, les dije:<br/>           ¿<b>D</b>ónde está mi sepultura?<br/>           En mi cola, dijo el sol.<br/>           En mi garganta, dijo la luna.<br/>           Y yo que estaba caminando<br/>           con la tierra <b>a</b> la cintura<br/>           vi dos águilas de <b>mármol</b><br/>           y una muchacha desnuda.<br/>           La una era la otra<br/>           y la muchacha era ninguna.<br/>           Aguilitas, les dije:<br/>           ¿<b>D</b>ónde está mi sepultura?<br/>           En mi cola, dijo el sol,<br/> <b>en</b> mi garganta, dijo la luna.<br/>           Por las ramas del <b>cerezo</b><br/>           vi dos palomas desnudas,<br/>           la una era la otra<br/>           y las dos eran ninguna.</p> | <p>Por las ramas del laurel<br/> <b>vi</b> dos palomas oscuras.<br/>           La una era el sol,<br/>           la otra la luna.<br/>           “Vecinitas”, les dije,<br/>           “¿<b>d</b>ónde está mi sepultura?”<br/>           “En mi cola”, dijo el sol.<br/>           “En mi garganta”, dijo la luna.<br/>           Y yo que estaba caminando<br/>           con la tierra <b>por</b> la cintura<br/>           vi dos águilas de <b>nieve</b><br/>           y una muchacha desnuda.<br/>           La una era la otra<br/>           y la muchacha era ninguna.<br/>           “Aguilitas”, les dije,<br/>           “¿<b>d</b>ónde está mi sepultura?”<br/>           “En mi cola”, dijo el sol.<br/>           “<b>E</b>n mi garganta”, dijo la luna.<br/>           Por las ramas del <b>laurel</b><br/>           vi dos palomas desnudas.<br/> <b>L</b>a una era la otra<br/>           y las dos eran ninguna.</p> |

Aunque lo más lógico es pensar que Guillermo de Torre tomó el poema de *La Nación* de Buenos Aires, donde apareció publicado el 29 de octubre de 1933, más próxima a él, sin embargo, la versión que leemos en Losada es la que apareció publicada por primera vez en la revista *Héroe* (nº 2, Madrid, 1932). Los errores de los versos 2º (“van” en lugar de “vi”), 10 (“ a la cintura” en lugar de “por la cintura”), 11 (“mármol” en lugar de “nieve”) y 19 (“cerezo” por “laurel”), son errores que encontramos únicamente en aquella publicación del poema, pues la versión argentina es mucho más fiel al manuscrito que la versión de Ángel del Río, ya que mantiene la puntuación más acorde con la que el poeta le dio. Es en la copia mecanografiada que hizo Eduardo Blanco Amor donde encontramos por primera vez las comillas en el diálogo, aunque aquí el poeta gallego,



como bien vimos en el apartado “El apógrafo”, abre comillas en el verso 5 y las cierra en el siguiente, el v. 6, abre comillas en el verso 15 y las cierra en el 16.

Guillermo de Torre, extrañamente, mantendrá esta primera versión en ediciones posteriores (1952) donde hemos comprobado cómo con otros poemas iba aplicando los cambios que introducía en la gacela o la casida la versión de Ángel del Río.

Arturo del Hoyo en su edición de Aguilar publica el mismo poema de la *Revista Hispánica Moderna*, y justifica en las “Notas al texto” que los criterios de edición que sigue son los mismos que siguió Ángel del Río, y a continuación añade: “pero, por indicación de André Belamich, de acuerdo con el autógrafo (archivo G. L.) corregimos (1974) el v. 2 así: “vi dos palomas oscuras”, en lugar de “van dos palomas oscuras”<sup>95</sup>. Aparte de que, con estas palabras, Arturo del Hoyo nos confiesa una vez más que no ha cotejado los manuscritos, si no que lo que sabe de ellos es gracias a André Belamich, en la edición inmediatamente anterior, la de 1973, el poema aparece correcto, tal cual lo encontramos en la *RHM* con “vi dos palomas oscuras” y no “van dos palomas oscuras”.

Mario Hernández reproduce en su edición de 1981 el mismo poema que encontramos en la *Revista Hispánica Moderna* con una única salvedad: coloca en mayúscula “Sol” y “Luna”, cambio que él mismo justifica en las “Notas al texto”: “no sólo por estar personalizados en el poema, sino por ser un uso autorizado por diversos autógrafos del poeta, como se comprueba en *La Nación*, periódico al que García Lorca debió entregar directamente un manuscrito, no una copia mecanografiada”.<sup>96</sup>

Miguel García Posada para sus ediciones de Akal reproduce el manuscrito del poeta, con la misma puntuación que el propio poeta puso, salvo algunos cambios en la puntuación que justifica en las “Notas al texto” de las ediciones: “Edito, en consecuencia el autógrafo. Puntuo los siguientes versos: coma en los vs. 3, 7 (tras “cola”), 8; punto final en

---

<sup>95</sup> García Lorca, F., *Obras Completas, I*, Aguilar, ob. cit. p. 1157.

<sup>96</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...*, ed. Mario Hernández, 1981, ob. cit., p. 170.

v. 22; dos puntos en v. 5; otras enmiendas: mayúscula al comienzo de los vs. 7 y 17.”<sup>97</sup>

Sus intervenciones de puntuación en el poema coinciden con la edición de Ángel del Río en la coma de los versos 3 (“La una era el sol,”) y 7 (tras “cola,”), el punto final del verso 22 y en las mayúsculas al comienzo de los versos 7 y 17. Así que la única salvedad en la puntuación con respecto a la primera edición de 1940, sería los dos puntos del verso 5. Salvedad que elimina en la versión de Galaxia-Gutenberg, donde la casida aparece tal cual la que conocemos de la *Revista Hispánica Moderna*.

En la edición de Andrew Anderson encontramos otra novedad. Aunque la puntuación del poema es idéntica a la que podemos ver en la edición de Ángel del Río, manteniendo incluso en minúscula “sol” y “luna”, sin embargo elimina de su edición las comillas de los diálogos, emulando el manuscrito del poeta.

\*

---

<sup>97</sup> García Lorca, F., *Obras Completas II*, Akal, ob. cit. p. 751.

## OTRAS EDICIONES DEL *DIVÁN*...

A raíz de la aparición del *Diván del Tamarit* en la *Revista Hispánica Moderna* en 1940 y de la reimpresión un año después del libro de la mano del propio Ángel del Río, aparece en 1945 en México una nueva edición del *Diván: Poemas Póstumos. Canciones Musicales. Diván del Tamarit*. (México. DF. Ediciones Mexicanas. 1945). Tan sólo tres años después de esta edición mexicana, se publica en España una edición del último poemario del poeta granadino, con una novedad con respecto a las ediciones foráneas existentes: no comparte páginas con ninguna otra obra. Es por tanto la que podríamos considerar la primera edición del *Diván del Tamarit* en España (*Diván del Tamarit*. Pról. Néstor Luján. Barcelona. Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1948). Y además, la primera edición íntegra que se realiza del poemario, un año antes, incluso, de que la obra sea registrada por la familia en España.

En 1949 José María Pérez Serrabona, abogado de la familia, firma en la primera página (y después en las páginas 1, 2, 5, 8, 11, 15 y 17) a tinta azul una de las dos copias del poemario que nos ocupa, mecanografiadas y unidas por tres grapas en la margen izquierda. El número de registro es el 333652<sup>98</sup>. En la página que figura como portada, leemos los títulos de los libros que se recogen en este cuadernillo. Títulos que aparecen entrecomillados:

“Diván del Tamarit”

“Odas”

“Poemas Póstumos”

---

<sup>98</sup> Ambos ejemplares se encuentran en la Biblioteca Nacional en Madrid.

## “Canciones musicales”.

Leemos también en la portada los datos de la imprenta: Impreso en Gestetner. Plaza de Vázquez Mella, 11. Madrid. 1949.

En la última página se desglosa el índice de los poemas, constituido por las gacelas y las casidas que conocemos y en el mismo orden, aunque la novedad es, sin duda, la aparición de la “Gacela del mercado matutino” cerrando la sección de las gacelas. A continuación del libro del *Diván*, se especifica en el índice y subrayado la inclusión de las Odas que contienen la “Oda a Salvador Dalí” y la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”. Tras éstas, los “Poemas Póstumos”: “La “suite” [sic] del agua”, “La selva de los relojes”, “Cuatro baladas amarillas”, “Herbarios”, “Cada canción”, “Canto nocturno de los marineros andaluces”, “Canción de la muerte pequeña”, “Omega”, “Normas”, “Romance apócrifo de Don Luis a caballo”, “Soledad”, “En la muerte de José de Ciria y Escalante”, “El poeta pide a su amor que le escriba”, “Soneto”, “Soneto”, “A Mercedes en su vuelo”, “Canción de cuna. A Mercedes muerta”. Cierra el índice Canciones Musicales con: “Canción de las tres hojas”, “Canción de los cuatro muleros”, “Canción del café de Chinitas”, “Romance de los peregrinitos”, “Sevillanas del siglo XVIII”, “Las tres morillas”, “Anda jaleo”, “Los mozos de Monleón”, “Nana de Sevilla”, “Los reyes de la baraja”, “La Tarara”, “Zorongo” y “Romance de don Boyso”.

Los poemas están mecanografiados a dos columnas por folio, con lo que el mecanógrafo o la mecanógrafa, rompió los versos según iba apurando el espacio de la columna y poemas como, por ejemplo, la “Gacela de la Huida”<sup>99</sup> resultan irreconocibles.

---

<sup>99</sup> El poema aparece del siguiente modo:

### GACELA DE LA HUIDA

Me he perdido muchas veces por  
el mar  
con el oído lleno de flores,  
recien [sic] cortadas,

Quitamos importancia a la ruptura que se hace de los versos originales, incluso no le otorgamos mayor trascendencia a las variantes en la puntuación, que son muchas y algunas disparatadas, porque no consideramos esta versión como una edición, sino que, como hemos dicho, se trata de la copia válida para un registro. Sin embargo, hay que destacar de esta copia, que debió de estar consensuada con la familia, probablemente con Francisco García Lorca el hermano del poeta, al ser el albacea de la misma el que firma los folios para el registro; hay que destacar, digo, dos aspectos importantes: el primero, de menor relevancia pero muy significativo, es el hecho de que hasta el mecanógrafo o la mecanógrafa que ejecuta la copia del libro, probablemente el propio del despacho de abogacía de José Pérez Serrabona, se otorgue el derecho de variar, quitar, añadir signos de puntuación allí donde estima oportuno, además de cambiar a libre albedrío algunas de las palabras de los poemas. Hemos visto “las sonrisas”, en lugar de “la sonrisa” de la “Gacela de la Huída”, el cambio de tiempo verbal en el sexto verso de la “Casida V del sueño al aire libre”: “los jazmines **tendrán** mitad de noche/ oscura” en lugar

---

con la lengua llena de amor y de  
agonía.  
Muchas veces me he perdido por el  
mar,  
como me pierdo en el corazón de  
algunos niños.

No hay noche en que, al dar un beso  
no sienta **las sonrisas** de la gente  
sin rostro,  
ni hay nadie, que al tocar un recién [sic]  
nacido,  
olvide las inmóviles calaveras de  
caballo.

Porque las rosas buscan en la frente  
un duro paisaje de hueso  
y las manos del hombre no tienen  
más sentido  
que imitar a las raíces bajo tierra.

Como me pierdo en el corazón de  
algunos niños,  
me he perdido muchas veces por el  
mar.  
Ignorante del agua voy buscando  
una muerte de luz que me consuma.

de “los jazmines **tendrían** mitad de noche oscura”, etc. Los ejemplos son innumerables, no hay ni un poema que no se libre de la mano del mecanógrafo, ya sea con la ruptura de versos, ya sea por la puntuación disparatada o por el cambio incluso de términos.

Un hecho a destacar es que desde el índice, aparece la “Gacela del mercado matutino” como una gacela más, la última de la serie y no en un aparte. Mientras que el poema “Dos Normas”, titulado aquí “Normas”, es el noveno del apartado “Poemas Póstumos”, que se considere la “Gacela del mercado matutino” como integrante del poemario, es muy relevante, teniendo en cuenta que en la edición de Ángel del Río de la *Revista Hispánica Moderna*, se descartaba el poema. Francisco García Lorca, al pedir el registro legal del libro, deshizo el equívoco que se arrastraba desde el apógrafo, salvo la excepción de la primera edición de Losada.

La publicación de Luján, a la que nos referíamos antes, prácticamente no ha sido comentada por la crítica, la mayoría de las veces ni se menciona en la bibliografía específica del *Diván del Tamarit*. Parece como si en la Península fuese la aparición del *Diván del Tamarit* en las *Obras Completas* de Aguilar en 1954, la que, de repente, diera a conocer el poemario. Pues es a raíz de la aparición en esta recopilación de Arturo del Hoyo, cuando se comienza a hablar de él, como si se tratara ésta de la primera edición española del mismo. Sin embargo, en 1948, antes de las *Obras Completas* de Aguilar, se editaba el libro íntegro, como hemos dicho antes, sin compartir páginas con ninguna otra obra del poeta granadino y con una gran novedad: la de incluir la “Gacela del mercado matutino” y la de obviar el poema “Dos Normas”. La puntuación que presentan los poemas es la misma que encontramos en el apógrafo y en el prólogo, Luján hace más o menos lo mismo que luego harían tanto Mario Hernández como Andrew Anderson en sus ediciones, tomar como guía las palabras de Emilio García Gómez. Podríamos decir que tanto uno

como otro, ambos editores recogen las palabras de Néstor Luján como guía, aunque más ampliada, para basar sus propios estudios.

En 1983, entre la edición de 1981 de Mario Hernández y la de 1988 de Andrew Anderson, ediciones Busma publica en Madrid con un prólogo de Enrique López Castellón, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid, el *Diván del Tamarit*, acompañado por el *Romancero Gitano* y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*<sup>100</sup>. Para su edición, Enrique López, toma como modelo básicamente la edición de Aguilar de Arturo del Hoyo. Coincide con ésta en casi todo, pero sobre todo, en la “Gacela del amor imprevisto” donde mantiene la coma final del verso 12, en lugar del punto tal y cómo aparece en el resto de las ediciones. Aunque, no obstante, encontramos algunas variantes con respecto a la edición de las *Obras Completas*. Por ejemplo, en la “Gacela II de la terrible presencia”, mantiene la misma puntuación de la *Revista Hispánica Moderna*, sin embargo, opta por el “no me enseñes” del verso 13: “Pero no me enseñes tu limpio desnudo”, en lugar del “ilumines” de la primera edición y de las restantes, imitando la versión del poema que se publicó en *Quaderns de Poesía*. E igual que aparecía en la revista barcelonesa, en esta edición, se encierra el último verso entre admiraciones. En la “Gacela VII del recuerdo de amor”, también encontramos una mezcla entre la puntuación que se da al poema en la *Revista Hispánica Moderna* y la versión que elige Aguilar. Por ejemplo, el ya muy comentado “comiendo” en lugar de “corriendo” del verso 11 de esta gacela de la edición neoyorquina, pero además coloca también el último verso entre admiraciones, de un modo diferente a todas las ediciones conocidas. Los mismos signos de admiración que encontramos al final de la “Casida VII de rosa” que no colocan en sus ediciones ni Ángel del Río ni Arturo del Hoyo, ni siquiera Guillermo de Torre. Pero quizás la variante más importante de esta edición la encontramos en la “Casida IX de las

---

<sup>100</sup> García Lorca, F., *Romancero Gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Diván del Tamarit*. Ed. Busma S.A., Pról. Enrique López Castellón, Madrid, 1983.

palomas oscuras”, donde Enrique López añade algo inédito. La puntuación de esta casida es idéntica a la que vimos en la primera edición y en la edición de las *Obras Completas*, sin embargo, en los versos 9 y 10, donde en todos los lugares, incluidos los manuscritos del poeta, leemos: “Y yo que **estaba** caminando/ con la tierra **por** la cintura”, en esta extraña edición leemos: “Y yo que **iba** caminando/ con la tierra **a** la cintura”. No parece una errata, tampoco una confusión de la letra del autor, en caso de que Enrique López hubiese consultado los manuscritos, pues la letra del poeta es clara. Podríamos hablar de una variante propia. Otro ejemplo más de la imposibilidad de encontrar una edición que sea exactamente igual a otra.

El número 6 de la colección “Huerta de San Vicente” de la editorial Comares contiene una nueva edición del *Diván del Tamarit*. Un año después de la apertura como museo de la que fue la residencia de verano del poeta, bajo la dirección de Laura García Lorca de los Ríos, se crea una colección de las obras de Federico García Lorca, con diseños de portada de Gonzalo Armelo y editada en Granada por Comares. En 1996, después de obras como *Sonetos*, *El Público*, una *Antología Poética*, un *Álbum fotográfico de Federico García Lorca* y *Cuatro piezas breves (El primitivo auto sentimental, Del amor, Sombras, Jehová)*, aparece el *Diván*<sup>101</sup>. Leyendo la “Nota Editorial” del libro, damos por hecho que estamos ante otra copia más de la primera edición de la *Revista Hispánica Moderna*.

NOTA EDITORIAL- [...] Reproducimos aquí la primera edición de este poemario que vio la luz en Nueva York en 1940 en la *Revista Hispánica Moderna* con un prólogo debido, muy probablemente a la mano de Francisco García Lorca, hermano del poeta.<sup>102</sup>

Sin embargo, vamos a ver cómo esta edición difiere de la edición neoyorquina. La primera diferencia entre ambas la encontramos con sólo ojear el índice que inicia el

---

<sup>101</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit*, col. Huerta de San Vicente, Granada, Comares, 1996.

<sup>102</sup> García Lorca, F., *Diván...* col. Huerta de San Vicente, ob., cit., p. 59



poemario: tras la “Gacela XI del amor con cien años”, sin numerar, aparece la “Gacela del mercado matutino”. Es un acierto insertar esta gacela en el libro como colofón de la primera secuencia de poemas. Pero ya sabemos que la “Gacela del mercado matutino” no estaba entre las gacelas de la edición de la *Revista Hispánica Moderna*. Las variantes que encontramos en la edición de Comares, tanto desde el punto de vista de la puntuación como de otras diferencias, alejan a esta edición de la edición de 1940 y la acercan mucho más, a pesar de lo que se nos dice en la Nota Editorial, a la edición de Arturo del Hoyo de Aguilar.

Así, desde la primera gacela, la “Gacela del amor imprevisto” encontramos la variante que, junto a la edición de Losada de 1952<sup>103</sup>, veíamos únicamente en la edición de Arturo del Hoyo: acabar el verso 12 con una coma, en lugar de con un punto e iniciar, en consecuencia, el verso 13 en minúscula: “las letras de marfil que dicen *siempre, / siempre, siempre*: jardín de mi agonía,”. Ya hemos visto como en todas las ediciones, desde el apógrafo en adelante y con la única excepción de Losada y Aguilar, el verso 12 aparece con un punto como final y el verso 13 está iniciado con mayúscula.

La “Gacela IV del amor que no se deja ver” se reproduce en la edición de Comares con las estrofas 1, 3 y 5 en redonda, mientras que las estrofas 2 y 4 aparecen en cursiva. Exactamente igual que en la edición de Aguilar. La versión del poema en la *Revista Hispánica Moderna* aparece justo al contrario: las estrofas 1, 3 y 5 en cursiva y las estrofas 2 y 4 en redonda.

La “Gacela V del niño muerto” también imita la forma del poema reproducido en Aguilar, con la división del mismo en cuatro estrofas. Bien sabemos ya que Ángel del Río reprodujo el poema en un solo bloque y tan sólo separó la última estrofa. Pero además encontramos en la edición de Comares una variante más de este poema. El séptimo

---

<sup>103</sup> Aunque en ésta, y a pesar de que el verso 13 se iniciaba con minúscula, el final del verso 12 no aparece puntuado.

verso aparece del siguiente modo: “son **los** faisanes que vuelan por las torres”, en lugar de “son **dos** faisanes que vuelan por las torres”, tal y cómo aparece en el resto de las ediciones. Queremos pensar que se trata de una errata, errata que se ha ido repitiendo a lo largo de las reimpresiones del libro desde 1996 hasta este 2013, por lo que el lector que se acerque al *Diván* a través de esta edición tendrá una nueva versión del poema.

La famosa variante del verso 11 de la “Gacela del recuerdo de amor” : “Toda la noche, **corriendo**” de la *Revista Hispánica Moderna*, de Mario Hernández y del Miguel García Posada de Galaxia-Gutenberg, se obvia acertadamente en esta edición granadina a favor de la opción del poeta que seguirán Arturo del Hoyo, Andrew Anderson y el Miguel García Posada de Akal: “Toda la noche, **comiendo**”. Sin embargo, el verso quince se termina en una coma, como en la edición de Ángel del Río (“es un tulipán enfermo,”) y en el verso 19 se opta por la variante de la primera edición: “La **niebla** cubre en silencio”, en contra de la edición de Aguilar, más próxima el manuscrito del poeta: “la **hierba** cubre en silencio”. En este poema se reproduce una fusión de variantes distintas de diferentes ediciones.

La “Gacela X de la huída”, tal y cómo aparece en la edición de Aguilar, se reproduce con cuatro estrofas. En la primera edición contábamos cinco, pues lo que Arturo del Hoyo considera la primera estrofa imitando al poeta, Ángel del Río, Mario Hernández y Andrew Anderson lo separan, separación entre el verso tercero y cuarto que añade una estrofa más. La novedad con respecto a la edición de Aguilar de esta edición granadina es que en el penúltimo verso aparece una coma divisoria que Arturo del Hoyo obvió: “Ignorante del agua, voy buscando”.

La “Casida III de los ramos” que leemos en la edición de la Huerta de San Vicente, presenta una diferencia más con respecto a la primera edición. En el verso séptimo, “Un ruiseñor **apaga** los suspiros” tal y como aparecía en la edición de Nueva York y también

en las primeras ediciones de Aguilar, sin embargo aquí dice: “Un ruiseñor **agrupa** los suspiros” como en ediciones más recientes de Aguilar ( la de 1986, que es de la que al parecer está tomado el poemario), en la edición de Mario Hernández, Andrew Anderson y las ediciones de Miguel García Posada tanto de Akal como de Galaxia-Gutenberg.

La “Casida IV de la mujer tendida” parece que se mantiene más fiel a la primera edición, sobre todo en los dos primeros versos. Reproduce la palabra “Tierra” con mayúscula tal y cómo la podíamos leer en la edición de Ángel del Río, finaliza igual que hacía éste: el último verso con una coma en lugar del punto de otras ediciones, incluida la de Aguilar, “Verde desnuda es recordar la Tierra,”. Pero, en cambio, finaliza el verso 13 con un punto y comienza el siguiente en mayúscula tal y como lo encontrábamos en la edición de Mario Hernández: “Tu vientre es una lucha de raíces./**T**us labios son un alba sin contorno.” Muy distante esta versión de la que encontrábamos en la primera edición: “Tu vientre es una lucha de raíces / **y** tus labios un alba sin contorno.”

La “Casida VI de la mano imposible” incluye en esta versión de Comares una mezcla entre la versión de la *Revista Hispánica Moderna*, que es la que encontramos en el verso 14: “Rubor sin nombre ya, **a**stro perpetuo.”, versión que dista mucho de la de Aguilar, “Rubor sin nombre ya. **A**stro perpetuo.”, más próxima como vimos a la del poeta. Entre la *RHM* y la versión de Aguilar, Mario Hernandez o Andrew Anderson del verso 15: “Lo demás es lo otro; viento triste,”, diferente de la puntuación que encontrábamos en la *Revista Hispánica Moderna*: “Lo demás es lo otro: viento triste”.

La “Casida VIII de la muchacha dorada” nada tiene que ver en puntuación ni con la edición de la *Revista Hispánica Moderna* ni con la edición de Aguilar. Así, en estas ediciones los versos 5, 8, 9 y 20 finalizan con una coma que no aparece en esta edición de la colección del museo granadino. Además, en el verso 16 se opta por “cien”, en lugar de por “mil” como aparecen en la primera edición y en la edición de Arturo del Hoyo: “con

cien caras de vaca,”. La reproducción que se ha hecho de este poema es una copia fiel del poema que se reproduce en la edición de Mario Hernández. También la “Casida IX de las palomas oscuras” está más cerca de la versión del poema que reproduce Mario Hernández en su edición, introduciendo las mayúsculas en las palabras “Sol” y “Luna”, que del resto de las ediciones, incluida la primera.

En resumen, podemos decir que el *Diván del Tamarit* de esta colección es una mezcla de variantes y puntuación de las distintas ediciones. La mezcla de variantes, tomadas de una y otra edición, hace de esta versión algo diferente y nuevo al resto de ediciones. Quizás esté más cerca, en general, de las últimas ediciones de Aguilar y, por supuesto, en nada es un fiel reflejo de la primera edición de la *Revista Hispánica Moderna*.

Demasiadas divergencias para que no se imponga una edición que aune criterios.

## **IV.-BIBLIOTECA DE AUTOR**

## **BIBLIOTECA DE AUTOR**

**1.-PRESENCIA DE LA POESÍA ARABIGO-ANDALUZA EN EL POEMARIO. AUTORES Y TEMAS.**

**2.-PRESENCIA DE LA TRADICIÓN EN EL POEMARIO. MODERNISMO. LOS JUEGOS CON LA TRADICIÓN CULTA Y POPULAR.**

**3.-GRANADA, ESPACIO ESCÉNICO.**

*“No tengo nunca un libro,  
porque regalo cuantos compro, que son infinitos” .*  
F.G.L.

Un escritor no es más que el compendio final de sus lecturas. Hasta la realidad más cotidiana aparece tamizada por el cedazo de las letras. La vida misma, las experiencias personales, terminan extrañamente ligadas a la literatura, de modo que, recurriendo a las palabras de Marguerite Yourcenar: “una de las mejores formas de recrear el pensamiento de un hombre: reconstruir su biblioteca”<sup>1</sup>.

Al ejemplar de *L’Astronomie: évolution des idées et des méthodes* de G. Bigourdan, Paris: Ernest Flammarion, vol. VII, 1913, le faltan las cubiertas y las últimas páginas. Es un libro muy trabajado, con tachaduras y apuntes a lápiz en las páginas 63 y 64. También está falto de la cubierta anterior el libro *Historia de la magia: resumen de sus procedimientos, ritos y misterios* de Éliphas Lévi, versión de Enrique Barea, prólogo Rafael Urbano. Madrid, Biblioteca Más Allá, 1922. Mejor conservado se encuentra el ejemplar de *La filosofía esotérica de la India* de Brâhmâcharin Bodhabhikshu, traducción y prólogo de B. Champsaur, Impresores de Sucesor de M. Curbelo, 1914. Diríamos, ojeando estos libros, que su dueño es un aspirante a gurú, un iniciado en temas “espirituales” o simplemente alguien tan aferrado a la vida que el pánico a la muerte le arrastra a indagar en aquellos asuntos que le aseguren una continuidad más allá del

---

<sup>1</sup> Yourcenar, Marguerite, *Memorias de Adriano*, Barcelona, Salvat Editores, 1994, p. 169.

trance irremediable. Podríamos decir también que el poseedor de estos libros es un poeta, nuestro poeta.

La maestría del autor reside en la pericia de saber fundir lo leído con lo aprendido en la vida, creando una marca lo suficientemente alejada de lo leído y de lo vivido como para que no se reconozcan en ella ni las lecturas ni la experiencia vital. No se trata de dibujar aquí el perfil de Federico García Lorca a través de los libros que configuraron su biblioteca, sino de encontrar, de rastrear, esas marcas distintivas, en el libro que nos ocupa, el *Diván del Tamarit*. Sobre todo cuando la crítica ha dedicado parte de sus estudios a analizar la influencia literaria que contiene este poemario. “El peso del pasado de un escritor, es también el peso de la biblioteca”<sup>2</sup>, que diría el escritor y periodista argentino Rodrigo Fresán. Sin embargo y, a pesar de que el influjo de otros textos en los versos del *Diván* es una constante señalada en los distintos trabajos que se han hecho del poemario, no hay demasiadas referencias a los tomos que conformaron los anaqueles de la librería del poeta granadino. Es más, se ha hablado incluso de la formación del poeta gracias a bibliotecas ajenas. El hermano del poeta, Francisco García Lorca en *Federico y su mundo* se refiere a una de aquellas bibliotecas, la de Francisco Soriano Lapesa:

Nos inició en las lecturas de Francis Jammes [...] así como otros autores franceses inclinados hacia un erotismo más o menos exquisito. También privaba entonces entre nosotros la novela y el cuento ruso: Chéjov, claro, Andreiev, Turgueniev, del que todos leíamos *Lluvia de Primavera*, y, algo más tarde, Proust [...] Strindberg y *la Balada de la cárcel de Reading*, de Wilde. Unos cuantos nombres preferidos doy de aquella época en que todos estábamos dominados por una sed de lecturas a la que proveía en parte la muy nutrida biblioteca de Paquito Soriano.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> rodrigofresan.megustaescribir.com

<sup>3</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas*, ob. cit., p. 143.

El propio Federico en cuanto tiene ocasión alude a esta biblioteca: "...Y el gran Paquito Soriano Lapresa -el que nos ha dado lectura a todos con su gran biblioteca-".<sup>4</sup>

Ian Gibson hace mención también de la biblioteca de Francisco Soriano:

Su biblioteca, como cabía esperar, era fabulosa, y varios "rinconcillistas", entre ellos Lorca, recordarían con gratitud la generosidad con que su obeso amigo había estado siempre dispuesto a prestarles libros. [...] La sección erótica de la biblioteca era particularmente frecuentada por sus compañeros (sobre todo los volúmenes del marqués de Sade); también su colección de poesía francesa contemporánea.<sup>5</sup>

Es evidente que sobra la alusión que hace el hispanista irlandés al aspecto físico del granadino, tal vez movido por un afán de literaturizar el relato, pero el hecho es que, si vamos rastreando todas las biografías que se han hecho del poeta, encontramos en ellas la biblioteca de Francisco Soriano como fuente de la que bebió Federico García Lorca.

El influjo que aquella generación granadina del Centro Artístico ejercería en la formación del futuro poeta en el que se convertiría Federico García Lorca<sup>6</sup>, sería sin duda extraordinario. Una generación que dejaba en herencia el gusto por lo oriental tomado del Modernismo. Por lo que la traducción de D. Juan Valera de Adolf Friedrich von Schack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* (Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1867-1871)<sup>7</sup>, la *Anthologie árabe ou choix de poésies arabes inédites* (Paris, 1819<sup>8</sup>) de Jean Humbert, la pequeña selección de poetas árabes de Francisco

---

<sup>4</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas*, vol. III, p. 365.

<sup>5</sup> Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998, pág. 85.

<sup>6</sup> García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, ob. cit., pág.128: "Más influencia ejercieron estos hombres en la formación, [...], de mi hermano."

<sup>7</sup> Un estudio muy completo sobre la poesía árabe hispana que analiza desde la cultura de los árabes españoles, cuestiones generales sobre la poesía arábigo-hispana (así está denominada) hasta los diferentes cantos que se practicaban en el momento, cantos de amor, de guerra, báquicos, panegíricos, sátiras, elegías, poesías religiosas, etcétera. Encontramos también análisis detallados de personajes concretos como Al-Mutamid, Ibn Zaydum, Ibn Labbun, Ibn Amman, Ibn al Jatib...

<sup>8</sup> Humbert, Jean, *Anthologie arabe ou choix des poésies arabes inédites*, Paris, Chez Treuttel et Würtz, libraires, 1819.



Javier Simonet<sup>9</sup>, que con el título “Sobre el carácter distintivo de la poesía árabe” publicó en la revista *La América* <sup>10</sup>(I,1859) o las *Poesías asiáticas* del Conde de Noroña<sup>11</sup>, volumen cuya importancia en el *Diván* ya hemos mencionado, debían ser libros de cabecera.

Escribe Mario Hernández, respecto a este último título, en el prólogo a su edición crítica:

El proyecto del libro [se refiere al *Diván*] hincra posiblemente sus raíces en la lectura, anterior a 1922, de las que denominaría “sublimes gacelas amorosas de Hafiz”, halladas, según afirma, en un libro del conde de Noroña: “Fue para mí, pues, de gran emoción la lectura de estas *Poesías asiáticas*, traducidas por don Gaspar García de Nava y publicadas en París el año 1838, porque me evocaron inmediatamente nuestros jondísimos poemas.”[...] La anacreóntica dieciochesca, pues tal es el género que a Noroña le sirve de contrapunto, se impregnaría en las *Poesías asiáticas* de un mundo vegetal y animal desusado en la poesía castellana, al menos con tal variedad y grado acumulativo. Este tipo de léxico enriquece la poesía lorquiana, y no solamente el *Diván*.”<sup>12</sup>

No es improbable que la idea global de escribir un libro de poemas de tema fundamentalmente erótico la tomara de las gacelas de Hafiz, tal y como propone Mario Hernández, pues la base sobre la que se erigen los poemas del poeta de Siraz, es la que encontramos en el *Diván*: un amor siempre imposible, una frustración por un amor finalmente no consumado o de una fugacidad inusitada. Como bien apunta Luis Antonio de Villena en el prólogo al libro *Los Gazales*, de Hafiz, “el *ars amandi* es siempre el mismo: un amor básicamente imposible”.<sup>13</sup> También la concepción del libro del poeta granadino como homenaje a su ciudad, Granada, recreando el entorno, los colores, los

---

<sup>9</sup> Los estudios de Francisco Javier Simonet debían ser una presencia obligatoria en la biblioteca de Francisco Lapesa y en la biblioteca de cualquier granadino con interés literario que viviese en el siglo XIX, pues Francisco Javier Simonet y Baca (Málaga 1829/ Madrid 1897) fue catedrático de lengua árabe de la Universidad de Granada en 1862. Sus trabajos sobre la cultura árabe, estudiada desde todos los enfoques posibles, son múltiples, pero entre todos destaca la *Historia de los mozárabes de España deducida de sus mejores y más auténticos testimonios de escritores cristianos y árabes* (Madrid, Vda. e Hijos de M. Tello, 1897-1903. Reimpresa en Ámsterdam: Oriental Press, 1967; y en cuatro volúmenes en Madrid, Turner, 1983), trabajo premiado por la Academia de Historia en 1867. Dada la importancia de este arabista, lexicógrafo e historiador, condiscípulo de Juan Valera y Antonio Cánovas del Castillo y sobre todo, por su vinculación con Granada, no podía faltar en los estantes de una biblioteca que se considerara completa.

<sup>10</sup> Revista en la que publicó con bastante asiduidad José de Zorrilla.

<sup>11</sup> De Nava, Gaspar María, Conde de Noroña, *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, París, Imp. Julio Didot Mayor, 1833.

<sup>12</sup> *Diván...*, Mario Hernández (ed.), ob. cit. pp. 32/33.

<sup>13</sup> Hafiz, *Los Gazales*, Luis Antonio de Villena (pról.)-Enrique Fernández Latour (trad.), Madrid, Visor, 1981. p.22.

paisajes, las canciones populares, y al personaje poético que habita en ella y que, al fin y al cabo, no es más que un producto de la propia ciudad, es también lo que hace el poeta Hafiz con su ciudad, Siraz. Podríamos decir que aunque Federico García Lorca fue un viajero empedernido, sin embargo, es uno de los poetas más "locales" que conocemos. En cierto sentido, Federico García Lorca nunca abandonó Granada por mucha distancia física que le separara de ella. Hafiz “por amor al patrio suelo, no quiso moverse de Siraz en toda su vida, sino sólo una vez cuando fue a ver al rey de Yedi”<sup>14</sup>, según leemos en la “Nota de Hafiz” de las *Poesías Asiáticas* del Conde de Noroña. Y la presencia de la ciudad persa en las gacelas del poeta es una constante.

Si la idea de la utilización de las gacelas (no olvidemos que las primeras composiciones que García Lorca escribe en este sentido no son gacelas, sino kasidas) y el tema de éstas, las toma Federico García Lorca de Hafiz, veremos que la inspiración de las mismas está más enraizada con los versos de otro poeta persa, Omar Jayyam.

La crítica, en general, comulga con esta idea de Mario Hernández de que uno de los pilares que sustenta el último libro de Federico García Lorca es la antología de las *Poesías Asiáticas* del Conde de Noroña<sup>15</sup>. Opinión que se refuerza al leer el artículo del propio Federico García Lorca, “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado <<cante jondo>>”, donde veíamos cómo García Lorca citaba a tres poetas árabes e introducía fragmentos de alguno de sus poemas. Poetas éstos, Séraje-al-Warak, Ibn Ziati y Hafiz, incluidos en la antología del Conde de Noroña, por lo que, en principio, podríamos dar por hecho que el poeta granadino usó las *Poesías Asiáticas* para copiar los versos que cita en su artículo. Pero ojeando el ejemplar que Federico García Lorca poseía, vemos que en la primera página y en una caligrafía cúbica está impresa la letra del poeta:

---

<sup>14</sup> *Poesías Asiáticas*, Íbidem, p. 240.

<sup>15</sup> De Nava, Gaspar María, Conde de Noroña, *Poesías Asiáticas puestas en verso castellano*, Madrid, Hernando y Compañía, 1916. Esta es la edición que se encuentra en la biblioteca de Federico García Lorca.

GARCÍA  
LORCA  
GRANADA

Y apostilla: "Comprado en Málaga durante el verano del año de 1922- Septiembre".

Lo que impediría que pudiera “hincar sus raíces en la lectura, anterior a 1922” de las gacelas de Hafiz tomadas de este ejemplar, tal y cómo apuntaba Mario Hernández, a no ser que el poeta se valiera de otro ejemplar, diferente y anterior a la adquisición del suyo, para el trabajo de la conferencia. Sin duda, Federico García Lorca debió de manejar una edición diferente por dos motivos de peso. El primero: que el ejemplar adquirido y firmado por el propio García Lorca se halla en tan buen estado que la mayoría de las páginas aparecen unidas. Bloques completos de diecisiete, quince, once... páginas soldadas la una contra la otra. Así, vemos cómo permanecen unidas de la página 49 a la 63, de la 64 a la 80, de la página 81 a la 96, de la página 113 a la 128, de la página 147 a la 158, de la página 161 a la 176 y de la página 177 hasta el final. Siete bloques. Un total de más de 73 páginas imposibles de leer. Los tres autores que Federico García Lorca menciona en su estudio y sus poemas están incluidos en las páginas pegadas unas a otras. Resulta interesante mencionar también, trayendo a colación de nuevo la figura de Emilio Prados, que en las primeras páginas del ejemplar conservado, se especifica que fue comprado en Málaga en septiembre de 1922. Quizás fuese el poeta malagueño el que le recomendara su lectura<sup>16</sup>. Y la fecha nos reafirma la idea de que el poeta tuvo

---

<sup>16</sup> En este momento, la amistad de Federico García Lorca y Emilio Prados es muy intensa. No hay más que leer la carta que Emilio Prados le envía a Federico en la primavera de ese mismo año, reproducida en la página 39 del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (nº 21/22, Diciembre, 1997) dentro del artículo “Presentación del Epistolario de Emilio Prados a Federico García Lorca” de Patricio Hernández:

“Federico de mi alma, me has salvado, pero; ¿Por qué me has salvado tan tarde? Temblando he cogido tu carta y temblando sigo, hermano mío queridísimo. ¡Te veo tan lejos! A través de la tela de araña brillas siempre como el sol; pero tú huyes, huyes siempre detrás de la tela de araña. No digas que no, ya no me quieres. Lo sé, tu amistad la has cambiado por un recuerdo romántico y ya sólo soy figura de bruma, una sombra blanca de tu fantasía que al primer aire se deshará para siempre. ¡Oh, qué tristeza tener las pasiones con flechas! ¿Es que se ha acabado el vino de tus barriles? Ven, hermano mío, yo te regaré con mi vino rojo y mi vino de miel. Pero que tus nuevas flores se abran otra vez en mis manos. ¡Si vieras! He sufrido terriblemente y me he matado un poco para ti. No me escribías, no me escribías... Yo procuraba atolondrarme con los ruidos del viento; [...]

entre sus manos otro ejemplar, pues la conferencia del cante jondo la escribe con anterioridad a la adquisición del volumen conservado. Si éste fue el único ejemplar del Conde de Noroña que hubo en la casa, si el poeta no manejó otro, está claro que, aunque Lorca citó el libro, lo hizo sin leerlo. Con lo que la influencia de esta antología en su último poemario no pudo tener la relevancia que se le ha dado.

El segundo motivo es que, cotejando los versos que Federico García Lorca cita en su conferencia, con los aparecidos en la antología de las *Poesías Asiáticas*, encontramos algunas diferencias que nos hacen pensar que los poemas fueron tomados de otro lugar. Así, por ejemplo, al citar Lorca a Sérage-al-Warak escribe:

La tórtola que el sueño  
con sus quejas me quita,  
como yo tiene el pecho  
ardiendo en llamas vivas.

En el poema que encontramos en la edición del Conde de Noroña, el tercer verso aparece del siguiente modo: “como yo el pecho tiene”. En el texto de Ibn Ziatí, leemos en la versión que transcribe García Lorca en los versos tercero y cuarto, “mas yo les repliqué: ¿Tiene ella, **amigos**, /otro sepulcro que mi pecho?”. En el poema que se reproduce en las *Poesías Asiáticas*, leemos: “mas yo les repliqué: ¿Tiene ella **acaso** / otro

---

Y ahora que tu no me quieres es cuando yo más te quiero. Y ahora que tu no quieres verme es cuando más deseo abrazarte.

Yo he pensado tanto en ti, te quiero tanto ¡mariposilla con alas! que aunque tu no me hablas de tu vulgar tragedia material yo la he adivinado al contemplar la mía.

Yo me había unido tanto a ti! Mira, había pensado -seriamente- unirnos para siempre y sacudirnos de los hombres sentimientos-trabas y romper las ligaduras de la responsabilidad. Había pensado volar contigo sobre el Mar ¿Tienes valor? Nos iríamos ¿cómo? Nos iríamos ya sabes a donde, a nuestra cuna de estambres rojos y troncharíamos -tu mano y la mía en una- los más hermosos tulipanes. La enorme dalia azul es nuestra madre, rompamos con la bandera de nuestro sentimiento, la ligadura que tenemos en el pie. ¿Quieres que mamemos juntos de la dalia azul? Allí seremos bichitos de la luz y beberemos y beberemos vellones de leche mezclada con sangre virgen y amasadas en miriadas de haspe hecha artesana. [...]

Federico, queridísimo, te escribiría, te escribiría todo lo que siento. Me gustaría tener un grifito en el corazón y abrirlo sobre el papel, y empaquetado mandártelo.

Mi resolución será nuestra resolución. Ven a toda costa como puedas, o ahora o en el verano y tu resolución será nuestra resolución. Ha llegado el tiempo. Federico hay que “ser” y aquí no es posible. Federico, si no se “es” también hay que serlo definitivamente [sic]. Y aquí no es posible.

[...]

Te abraza alborotado y lleno de espumas,

Emilio

sepulcro que mi **amante** pecho?”. Ocurre igual con los versos de las gacelas que cita de

Hafiz. Transcribe Federico García Lorca:

Enredado en tu negra cabellera  
está mi corazón desde la infancia,  
hasta la muerte. Unión tan agradable  
no será ni deshecha ni borrada.

Estos mismos versos varían en la edición de Gaspar María de la Nava:

Enredado en tu negra ondosa crencha  
está mi corazón desde la infancia.  
Hasta la muerte unión tan agradable  
no será ni deshecha, ni borrada.

Federico García Lorca sustituye el arcaísmo “crencha” por “cabellera”.

La primera estrofa de la gacela XX de Hafiz se reproduce con las siguientes variantes. Escribe Federico García Lorca:

Lloro sin cesar tu ausencia,  
más ¿de qué sirve mi anhelar continuo  
si a tus oídos el viento rehusa  
llevar mis suspiros?

Cuando el poema de la edición del Conde de Noroña comienza del siguiente modo:

Lloro y lamento sin cesar tu ausencia,  
¿mas de qué sirve mi anhelar continuo  
si a tus oídos Céfiro rehusa  
llevar mis ayes?

Vuelve a modernizar su versión, eliminando el “Céfiro” dieciochesco.

La estrofa quinta de la gacela XXVII de Hafiz que Federico García Lorca recoge, también difiere de la que encontramos en las *Poesías Asiáticas*. Escribe Lorca:

Al fin mis huesos se verán un día  
a polvo reducidos en la fosa,  
mas no podrá jamás el alma  
borrar una pasión tan fuerte,

En la antología del Conde de Noroña aparecen de la siguiente forma:

Al fin mis huesos se verán un día  
a polvo reducidos en la fosa,  
mas no podrá jamás el alma mía  
borrar una pasión tan poderosa.

De estos versos el poeta granadino deshace el ripio “fosa”, “poderosa”.

Finalmente, si le damos la importancia a esta antología que la crítica le ha venido dando -no hay estudio que en sus fuentes no cite este libro como pilar fundamental del que se nutre el *Diván*-, tenemos que pensar, por un lado (ante la data con la que Lorca fecha la adquisición del libro) que, como hemos dicho, Federico García Lorca utilizó para su trabajo en la conferencia, otro ejemplar diferente al que él mismo poseía. Un volumen ajeno a su propia biblioteca, un tomo anterior a su tomo. Y por otro, y a tenor de las diferencias encontradas entre los versos que Lorca cita y los que aparecen en las *Poesías Asiáticas*, nos plantea la idea de que, quizás, el poeta granadino recurriera a otra recopilación de poetas árabes bien distinta, para tomar de ella las citas a las que hace referencia en su artículo. Pero resulta curioso que Federico García Lorca no se molestase ni siquiera en separar las páginas de un libro *a priori* tan fundamental para su *Diván*, pues aunque el artículo pudiese escribirlo con anterioridad al ejemplar adquirido, sin embargo, su último poemario en el que supuestamente tanto influiría este libro, se escribe mucho después de 1922. Lo normal es que el libro poseyera las marcas de haber sido trabajado por alguien que se supone tan interesado en él o al menos, siquiera, que el libro apareciera con todas sus páginas separadas. Estos pequeños detalles de los libros son un trocito de historia que viene para ayudarnos a construir no sólo la vida del ejemplar, sino también su marca en el autor. El estado del volumen, puede decirnos que, a pesar de las propias palabras del poeta acerca de la importancia del descubrimiento de esta obra, no tuviese para él realmente mayor interés que el que pudo tener para la elaboración de la conferencia. Ese es el dato al que nos remite el propio libro, lleno de

folios que nadie se molestó en despegar. Muy significativo es la sujeción de gacelas tituladas “gacela I”, “gacela II”, “gacela III”...

No hay más que ver, por contra, el caso de otro ejemplar que encontramos en la biblioteca del poeta, las *Rubáiyát* de Omar-al-Khayyam<sup>17</sup>, poeta al que Federico García Lorca dedicó un artículo, “Comentarios a Omar Kayyam”<sup>18</sup>. Este ejemplar aparece muy trabajado, tanto que la *Rubáiyát* perdió la cubierta anterior. En la primera página, escrito a tinta y con una caligrafía inglesa reza la rúbrica del poeta:

*F García.*

Debajo, la fecha de la adquisición:

---

<sup>17</sup> Jayyam, Omar. *Rubáiyát*. Carlos Muzzio Sáenz-Peña (ed.). Prólogo Rubén Darío. Prefacio de Álvaro Melián Lafinur. Ilustraciones de G. López Naguil. Madrid. Francisco Beltrán Impresores. Tipografía Artística. Cervantes, 28, 1916.

<sup>18</sup> “Comentarios a Omar Kayyam” fue publicado en la revista granadina *Letras* el 30 de octubre de 1917. El artículo apareció firmado con el seudónimo de Abu-Abd-Alah, una distorsión del nombre verdadero de Boabdil el Chico, último rey de Granada, Muhamed Abú Abdallah. El artículo, además, apareció dedicado a Lorenzo Martínez Fuset (“*Para mi querido amigo Lorenzo Martínez Fuset*”), oriundo de Úbeda, compañero de estudios de Federico García Lorca en Granada que, después, durante el régimen de Franco, llegó a ser mano derecha del Caudillo. Se encargó de la Auditoría Autónoma de Guerra, fue custodio de doña Carmen Polo y su hija. En 1945 es nombrado Coronel Auditor. Sus sentencias de muerte y sus procedimientos para ejecutarlas se han considerado como un “escándalo jurídico”. Leemos en *Oh, España* de Jean Descola (Barcelona, Argos Vergara, 1976, pp. 314-315):

Un día, Franco almuerza con un invitado. Está locuaz -cosa inhabitual [sic]-, parece alegre, cuenta historias. Terminada la comida, en el momento del café, alguien aparece. Se trata de Lorenzo Martínez Fuset, teniente coronel y asesor jurídico de su Estado Mayor (quien tenía a su vez como asesor jurídico al cuñado del general, el oscuro Felipe Polo Martín Valdés) el mismo oficial a quien Franco confiara antaño a su mujer y a su hija, antes de su vuelo en el *Dragón Rapide*. Fuset viene a desempeñar su papel de procurador. Trae una carpeta llena de papeles que deposita ante Franco. El Generalísimo, sin mirarlos siquiera, va firmando los papeles uno tras otro, sin dejar de hablar. Una vez terminadas las firmas, Fuset recoge su carpeta, saluda juntando los talones y desaparece. Franco se vuelve entonces ante su invitado y le dice:

-Excúseme.

Y termina de tomar su café, pero ante la mirada interrogativa de su invitado, comenta:

-Nada de importancia. Eran solo las sentencias de muerte de hoy.

En la biografía del poeta *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* (ob. cit. ed. 2010. p. 156), a propósito de la intensa amistad que unió a Federico García Lorca y a Emilio Prados, Ian Gibson se refiere también a Lorenzo Martínez Fuset, equiparando el grado de intimidad de los dos miembros de la Generación del 27 con la que Martínez Fuset mantuvo con el poeta granadino. Y escribe Gibson al respecto:

Prados (como antes Lorenzo Martínez Fuset) creía durante mucho tiempo haber encontrado en Lorca al amigo perfecto.

Noviembre 23. 1917.

El libro fue comprado apenas un año después de su publicación en la librería Prieto de Granada, así lo atestigua la stampa del sello impreso. El interés del poeta es evidente. Varias marcas de lápiz en los márgenes de las páginas, a modo de líneas verticales, confirman su lectura y el consentimiento o el disentimiento con lo expuesto en el prólogo. Una mancha de tinta en el lomo impregna el libro desde la primera a la última rubaiyyat<sup>19</sup>. Tal vez nuestro poeta, tomando notas del prólogo de Rubén Darío, derramó la tinta destinada a concebir la última frase que cerrará su artículo: “Eres un poeta egregio, como te llama Rubén...”<sup>20</sup>, y la gota se precipitó sobre el volumen.

De las 118 rubaiyyat del poemario que encontramos en la biblioteca del poeta granadino<sup>21</sup>, siete aparecen subrayadas con un círculo alrededor del número romano que las encabeza. Estas son las número XII, XX, XXVIII, LIII, LXVIII, LXX y CXI<sup>22</sup>. Ian Gibson en

---

<sup>19</sup> Aunque aparece escrito de diferentes formas, en distintos lugares, la acepción más correcta, y que utilizaremos siempre en este trabajo, es *rubaiyyat*: “Plural persa del femenino rubai o robai: cuarteta en español”. (Carlos Areán en Introducción a *Rubaiyyat* de Omar Jayyam. Madrid. Visor. 1981. p. 9).

<sup>20</sup> García Lorca, F., “Comentarios a Omar Kayyam” en *Obras Completas*, vol. IV, ob. cit. pp. 45-48. 48.

<sup>21</sup> El número de rubaiyyat difiere dependiendo de la edición que se consulte. Desde la primera edición que publicó Edward Fitzgerald en 1859 en Londres que poseía 75 rubaiyyat, han aparecido ediciones donde el número de las mismas varía. Así, por ejemplo, la edición más antigua descubierta por Bodler data de 1460 y contiene 251 rubaiyyat. Según aclara Carlos Areán en la introducción a las *Rubaiyyat* de Omar Jayyam de la edición de Visor (ob.cit. p. 11), “otros manuscritos contienen muchas más rubaiyyat, pero todo hace suponer que, aunque algunas veces se le han atribuido a Jayyam más de mil, lo más verosímil es que las autenticadas, con relativas probabilidades de acierto, sean alrededor de 300 o incluso menos: 150 o 200”.

<sup>22</sup> N° XII: “Dame vino entonces, ese remedio para mi corazón herido, buen compañero para aquellos a quienes el amor ha engañado; mi espíritu prefiere la embriaguez y las mentiras a la bóveda del cielo, que es simplemente el cráneo del mundo”.

N° XX: “Tanta generosidad, al empezar, tanta ternura ¿por qué? El haberme regalado con deleites y caricias ¿por qué? Pero ahora tu único deseo es desgarrar mi corazón ¿Qué te hice yo? Otra vez aún... ¿Por qué?”

N° XXVIII: “Aquello que la pluma escribió no se cambiará jamás: desolarse es caer en una profunda tristeza, pues, sufriendo, ni aún se añade una gota más a la angustia”.

N°: LIII: “Unas gotas de vino rubí, un pedazo de pan, un libro de versos... y tú, en un lugar solitario, vale más ¡mucho más! que el imperio de un Sultán.

N°: LIV: “¡Ay de aquellos corazones donde la pasión no existe! Que no sienten el hechizo del amor, que es la alegría de la juventud. El día de tu existencia que pasas sin amar es el más inútil de tu vida”.

N° LVIII: “Y no huyáis del vino, pues con él desaparecen las preocupaciones de las sesenta y dos sectas. Id en busca del alquimista que con un trago transformara en oro el tosco hierro de vuestra vida”.

N° LXX: “Jamás he pensado que el cielo fuese un lugar de reposo; tanto he llorado, que mis lágrimas han apagado mis ojos; y el infierno no es sino leve chispa comparado a las angustias de mi alma”.



un artículo titulado “Un probable artículo de Lorca sobre Omar Jayyam”, además de mencionar de un modo muy escueto la conferencia del cante jondo de Federico García Lorca, se refiere a esta edición relacionándola únicamente con los primeros escritos del poeta: “de los nueve rubaiyatín [sic] destacados por Federico -y cuya temática se vincula estrechamente con la de la *juvenalia* lorquiana-.”<sup>23</sup>, pero nada dice de la influencia de este libro en el último poemario de Federico García Lorca. Sin embargo, los puntos de inflexión que podemos encontrar entre los poemas del *Diván* y las composiciones del poeta persa son múltiples. Candelas Newton en su trabajo *Lorca, una escritura en trance*, ya señalaba el paralelismo entre ambos poetas en algunas de las notas referidas al análisis de los poemas del *Diván*:

19. Las llamadas desesperadas a Dios hallan eco en la rubaiyatín [sic] XX marcado por Lorca en su ejemplar de las obras de Omar Jayyam: “Tanta generosidad, al empezar, tanta ternura...”[...]La crisis interior se acusa como un abandono y traición por parte de Dios quien, tras dotarle [sic] del deseo y promesa de realización, más tarde lo coarta con sus leyes sociales, religiosas y temporales. La traición que Lorca percibe por parte de Dios explica su visión de la estrella de doble faz...<sup>24</sup>

Aunque más que una decepción del dogma, que se ajustaría quizás a la rubaiyyat número XII, marcada también por el poeta, (“mi espíritu prefiere la embriaguez y las mentiras a la bóveda del cielo”), parece que se refiere este poema a la decepción

---

Nº CXI: “Sabe que de tu alma serás separado y que pasarás detrás de la cortina que guarda los secretos de Dios. Sé feliz... tú no sabes de dónde has venido... ¡bebe vino!... tú no sabes a dónde irás.

<sup>23</sup> Gibson, Ian, “Un probable artículo de Lorca sobre Omar Jayyam”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 433-34 (Julio-Agosto 1986): 37-42. pp. 38/39. Gibson alude en este artículo a un poema de la obra inédita del poeta y de juventud titulado “Canción. Ensueño y confusión” y del que cita las siguientes estrofas por la referencia explícita que se hace en el poema al poeta persa:

*Fue una noche plena de lujuria.  
Noche de oro en Oriente ancestral,  
Noche de besos, de luz y caricias,  
Noche encarnada de tul pasional.  
Sobre tu cuerpo había penas y rosas,  
Tus ojos eran la muerte y el mar.  
¡Tu boca! Tus labios, tu nuca, tu cuello...  
Y yo como la sombra de un antiguo Omar...*

El poema está hoy reproducido íntegramente en las *Obras Completas* de Galaxia-Gutenberg, en el tomo IV correspondiente a los “Primeros Escritos”, ob. cit., pp. 215/127.

<sup>24</sup> Newton, Candelas, *Lorca, una escritura en trance*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1992. p. 222.

amorosa, al desencanto... La crisis interior está provocada por la decepción del abandono amoroso y no por las dudas cristianas. Pero las similitudes que encontramos entre las pequeñas rubaiyyat del poeta persa y el último poemario de Federico García Lorca, son múltiples. No de otro modo nos recuerda el verso de Omar Jayyam “He encontrado que la luna palidece ante el fulgor de tu rostro,<sup>25</sup>”, en “la plaza con luna de tu frente”. La imagen de la flor del tulipán personificada, es usada por ambos poetas. La encontramos en la gacela VII “Del recuerdo de amor” (Algunas veces el viento/ es un tulipán de miedo/ es un tulipán enfermo<sup>26</sup>) y también a Omar Jayyam (“Cada uno de estos tulipanes tan inocentes/ fue algún día regado con la sangre de algún rey<sup>27</sup>”). La imagen de la lluvia del verso decimotercero de la gacela V “Del niño muerto” (“Un gigante de agua cayó sobre los montes”) la encontramos usada de un modo muy similar en un verso del poeta persa: “Llegó la nube y volvió a llorar sobre la hierba<sup>28</sup>”. La idea que Federico García Lorca expresa en el primer verso de la segunda gacela, “De la terrible presencia”, (“Quiero que el agua se quede sin cauce”), es la misma que la que encontramos en un verso de Omar Jayyam, “Es una pantalla que surge en un mar sin orillas”. La referencia al fruto de la manzana que hallamos en la gacela VIII “De la muerte oscura” (“Quiero dormir el sueño de las manzanas<sup>29</sup>) y del árbol de la casida II “De los ramos” (“El Tamarit tiene un manzano/ con una manzana de sollozos”) también nos recuerda el verso del poeta persa: “Si en el árbol de la esperanza hallase un fruto/ el hilo

---

<sup>25</sup> Jayyam, Omar, *Rubaiyyat*, ob. cit. rubai nº 59, p.66.

<sup>26</sup> Veíamos en el apartado “De la necesidad de una nueva edición del *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca” (p.25), cómo Hernández explicaba la utilización del término “tulipán” en Lorca a través de la poesía de Hafiz por “la escasa aparición del tulipán en la poesía castellana como parte constitutiva de un paisaje”, aunque creemos que el sentido de esta *liliaceae* está más próximo a Omar Jayyam que a Hafiz, lo importante es que tanto uno como otro se valen del “tulipán” para construir sus metáforas, lo que reafirma el origen oriental de este vocablo en la última poesía lorquiana.

<sup>27</sup> Jayyam, O., íbidem, rubai nº 50, p.64.

<sup>28</sup> Jayyam, O., *Rubayat*, Clara Janés y Ahmad Taherí (tr.), Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 33.

Preferimos la traducción de este verso de la rubaiyyat a la de la edición de Visor que venimos citando, pues nos parece una versión más correcta que la que encontramos en la anterior: “La nubes lloran de nuevo sobre mi césped” (rubai nº 54, p. 65).

<sup>29</sup> Respecto a los posibles sentidos del árbol del manzano y de la fruta, nos detendremos en el apartado “Semántica de los Poemas”.

de mi vida habría hallado”)<sup>30</sup>. El verso “Ten cuidado porque te separarán de tu alma” del poeta persa, nos recuerda la gacela VII, donde leemos: “Un muro de malos sueños /me separa de los muertos.”. En la Gacela XI “Del amor con cien años” o en la conclusión de la casida IX “De las palomas oscuras” (“La una era la otra/ y las dos eran ninguna.”), encontramos construido el juego de desapariciones que Omar Jayyam plantea en la siguiente rubaiyyat:

Somos muñecos que agita la rueda del cielo.  
Esto es una verdad y no una metáfora.  
Somos en efecto juguetes sobre el tablero de ajedrez de la vida  
que dejamos para entrar uno a uno en la nada.<sup>31</sup>

Conceptos claves que cimientan el poemario, como la tentación, el fracaso, la predestinación de la vida o la fugacidad del tiempo, están en ambos poetas. En el prefacio a la edición de 1914, escribe Álvaro Melián Lafinur:

La afición a los fáciles placeres de la vida, la obsesión de su fugacidad, -no como motivo de renunciamiento y abstención ascética, sino, antes bien, como acicate que impele a saborear las dulzuras que pueda ofrecer la existencia mientras no se interponga con su gesto luctuoso “la pálida cerradora del camino”-.<sup>32</sup>

Además nos encontramos con poemas análogos en concepto y forma. La tentación a la que nos referíamos anteriormente, está presente desde el comienzo del libro de Federico García Lorca, encarnada en ese amor fugaz e imprevisto de la primera gacela o en los dos últimos versos que cierran la segunda gacela: “Déjame en un ansia de oscuros planetas/ pero no me enseñes tu cintura fresca”. O en los últimos versos de la gacela IV “Del amor que no se deja ver” (“Me abrasaba en tu cuerpo/ sin saber de quién era.”) La fugacidad del tiempo o la muerte irremediable hacia la que todo hombre camina de la Gacela X, (“Porque las rosas buscan en la frente/un duro paisaje de hueso /

---

<sup>30</sup> Jayyam, O., *Íbidem*, rubai nº 31, p. 60.

<sup>31</sup> Jayyam, O., *Íbidem*, rubai nº 13, p. 56.

<sup>32</sup> Khayyám, O., *Rubáiyát*, Carlos Muzzio Sáenz-Peña, ilustraciones Próspero López Buchardo, ed. de la rev. *NOSOTROS*, La Plata, Argentina, 1914.

y las manos de hombre no tiene más sentido/ que imitar a las raíces bajo tierra”). Esa idea de Omar Jayyam, de la rubaiyyat CXI -reproducida en nota 12- de que somos nada, de que hubo un antes y habrá un después, pero ninguno importa, tan sólo importa el ahora, lo resume el verso decimotercero de la casida VI, “De la mano imposible”: “Lo demás todo pasa”. A lo largo del último poemario de Federico García Lorca hay versos cuya afinidad con los versos del poeta persa es a veces tan notable que sorprende. Así por ejemplo, el desencuentro de la gacela III “Del amor desesperado”, la idea de que todo se confabula en el universo para hacer imposible el encuentro de los amantes (“La noche no quiere venir/ para que tu no vengas,/ ni yo pueda ir...), es el mismo concepto que encontramos en otros versos de Omar Jayyam:

Esta rueda del cielo anticipa tu muerte y la mía,  
conspira contra mi corazón y contra el tuyo<sup>33</sup>.

Y el final de esta gacela está íntimamente relacionado con los siguientes versos de otra rubai de Omar Jayyam, aquellos que dicen: “No veo la manera de unirme contigo./No sé vivir un instante separado de ti”. En los versos que cierran la gacela del poeta granadino podemos leer: “Ni la noche ni el día quieren venir/ para que por ti muera/ y yo muera por ti”. O más claro aún en los últimos versos de la penúltima estrofa de la “Gacela del mercado matutino” (¡Qué lejos estoy contigo,/ qué cerca cuando te vas!”).

La idea de la muerte, imágenes tan “lorquianas” como la luna, el llanto, el toro, están mil veces repetidas en el poeta persa. Escribe Federico García Lorca en la casida V “Del sueño al aire libre”: “y el toro circo azul sin lidiadores / [...] y en el toro el esqueleto de la niña”. Leemos en Omar Jayyam: “Dicen que hay un toro en los cielos/ y otro toro escondido bajo la tierra.”<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Jayyam, O., Íbidem, rubai nº 26, p. 56.

<sup>34</sup> Jayyam, O., íbidem, rubai nº 71, p. 69.

Las múltiples afinidades que podemos ir viendo, rastreando los versos de uno y otro y ese ejemplar en la biblioteca de nuestro autor, tan subrayado y tan trabajado<sup>35</sup>, vienen a confirmarnos que Omar Jayyam, al contrario que la antología de poetas de Gaspar María de la Nava, no fue únicamente un motivo circunstancial para Federico García Lorca, sino que las rubaiyyat calaron de una manera muy fuerte en la formación del poeta, y no únicamente en el joven aprendiz, sino que va tan allá, que a la hora de concebir su homenaje a la poesía arabigo-andaluza, el poeta andaluz, evocaría también una poesía mucho más alejada del territorio español, pero más cerca del poeta persa que los tan mencionados Ibn Ziti, Serage al Warak, Hafiz o Shah-Naméh.

Sólo un apunte del otro libro considerado pilar de creación del *Diván del Tamarit* y al que ya nos hemos referido ampliamente en el capítulo “De la necesidad de una nueva edición”<sup>36</sup>, *Los poemas arábigo-andaluces* de Emilio García Gómez<sup>37</sup>: existe un ejemplar en la biblioteca de nuestro autor y está intacto, virgen de marcas. Sin embargo, hemos encontrado un artículo, escrito por Ángel González Palencia, “La poesía arábigo-andaluza y su influencia” en la *Revista Hispánica Moderna* del año 1935<sup>38</sup>, en el que se cita muy elogiosamente el volumen de Emilio García Gómez<sup>39</sup>. Artículo en el que se nos expone una breve historia del origen y el desarrollo de la poesía arábigo-andaluza desde la la poesía clasicista de las antiguas *Qasidas anteislámicas* hasta el *zéjel* medieval, las Cantigas de Alfonso X el sabio o los Villancicos de Juan de la Encina. Entre ellos cita uno de los cantares que muchos hemos aprendido en Federico García Lorca: *Las tres*

---

<sup>35</sup> El último párrafo de la Introducción de Carlos Muzzio Sáenz-Peña para la edición de 1916 propiedad del poeta granadino, está subrayado con dos líneas gruesas en ambos márgenes.

<sup>36</sup> pp. 28 y ss. del capítulo “De la necesidad de una nueva edición”

<sup>37</sup> García Gómez, Emilio, *Poemas arabigoandaluces*, Madrid, Plutarco, 1930.

<sup>38</sup> González Palencia, Ángel, “La poesía arábigo-andaluza y su influencia”, *Revista Hispánica Moderna*, tomo I, nº 2, Nueva York, 1935.

<sup>39</sup> Escribe González Palencia a este respecto: “(Citaré casi siempre las traducciones hechas por mi buen amigo y compañero Emilio García Gómez, que sabe interpretar como nadie la difícil poesía arábigo-española. Su libro *Poemas arábigo-andaluces*, [...], es la mejor colección puesta en castellano: ha sabido dar a los versos que traduce verdadera alma, lo que hace a sus versiones muy superiores a los elegantes *pastiches* de Valera, traductor de Schack.) (p.4)

*morillas*. En este recorrido, el autor transita por temas eróticos, amorosos, platónicos, báquicos, la poesía descriptiva y sus representantes, y volvemos a encontrarnos con Ibn Zaydun, Wadala, Ibn Sa'id, Ibn-Khafaya, de Alcira, Ibn Hazm y su famoso *Tawk alhamzma o El collar de la paloma*, Safwan ibn Idris, Ibn Faray de Jaén o Abu-l-Hassan de Sevilla. Quizás lo que más pudo interesarle a Federico García Lorca de este artículo es el paso que hace el autor de una poesía culta, practicada por visires, secretarios reales y hasta sultanes, hasta desembocar en otra mucho más popular: “La lengua allí usada -se refiere el autor a Andalucía y está citando a Julián Ribera y Tarragó- no es la poética que enseñaban los pedagogos, sino la corriente, vulgar en Córdoba, con los chistes callejeros, las frases de granujas, de chulapos de burdel, de estudiantes [...] Algunas canciones son verdaderos centones de frases hechas, tópicos populares y hasta rimas infantiles [...]”<sup>40</sup>. Para fortalecer esta teoría cita también Ángel González Palencia al historiador de la literatura árabe Ibn Bassam y su *Al-Dakhira*:

El primero que compuso poesías de la medida o clase de los *Muwwasabas* en nuestro país (Andalucía) e inventó ese género fue Muqaddan ibn Muafa, el de Cabra [...], el cual las compuso empleando versos cortos [...], pero la mayor parte de estas composiciones las hizo en formas métricas descuidadas, sin arte escrupuloso y usando *la manera de hablar del vulgo ignaro y la lengua romance*. A esas frases vulgares o romances, llamábanlas estribillo.<sup>41</sup>

El paso de las muwasajas al zéjel, de los poemas cultos a los cantares y la presencia de ambos en nuestra cultura, como distintas etapas históricas literarias (pero también en convivencia), no es ni más ni menos que lo que hace nuestro poeta en su último poemario, una miscelánea de ambos aspectos, que son al fin lo que viene destacando Federico García Lorca en su obra.

La tradición popular está en toda la obra de Federico García Lorca, en la poética y en la dramática. La tradición popular sustenta la biblioteca del poeta granadino. El mayor

---

<sup>40</sup> González Palencia, A. Íbidem, p. 10.

<sup>41</sup> González Palencia, A., Íbidem, p. 10.

número de volúmenes lo constituyen libros de cantares, de romances populares, de flamenco, los romances de don Rodrigo, Bernardo del Carpio, Alfonso X, Pedro I, volúmenes de romancero caballeresco, del Cid, Rodrigo Díaz de Vivar; un romancero General, Popular, Popular de la montaña, Romances moriscos novelescos, Romancillos, o la *Antología de poetas líricos castellanos. Romances populares recogidos de la tradición oral*<sup>42</sup>. En la página 95 de este libro García Lorca ha trazado unos garabatos.

De Fernando de Triana, *Arte y artistas flamencos*<sup>43</sup>, un curioso ejemplar dedicado a Antonia Mercé, La Argentina ("*Paloma mensajera del arte flamenco. Con la gratitud de este viejo artista*". Fernando de Triana.); de María Goyri, *Romances que deben buscarse en la tradición oral*<sup>44</sup> y un largo etcétera de libros sobre el tema que arguye y cimienta la temática pilar de base de toda la obra de Federico García Lorca.

A lo largo de los años y de los avatares sufridos por la familia García Lorca, han debido de desaparecer muchos ejemplares de la biblioteca del poeta (por no remitirnos a las palabras del propio Federico García Lorca que inauguran este capítulo a modo de cita), hecho desafortunado que mutila obligatoriamente este estudio. Sin embargo, de los que se conservan, el mayor número lo constituyen, como hemos visto, tomos relativos a cantares populares o antologías que abarcan palos de flamenco, estudios sobre la guitarra o grandes críticos del cante andaluz... Dato que debe de convencernos y despejar cualquier tipo de duda sobre la importancia que el tema tendría en Federico García Lorca y en su obra, tal vez más que cualquier otra materia, filosófica, vanguardista, etc. Andres Soria Olmedo en la Introducción de *Las Vanguardias y la Generación del 27*, hablando del *Romancero Gitano*, escribe:

---

<sup>42</sup> *Antología de poetas líricos castellanos. Romances populares recogidos de la tradición oral*. Marcelino Menéndez y Pelayo (ed.), tomo X, Madrid, Librería de Hernando y C<sup>a</sup>, 1900.

<sup>43</sup> Triana, Fernando de, *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Imprenta Helénica, 1935.

<sup>44</sup> Goyri de Menéndez Pidal, María, *Romances que deben buscarse en la tradición oral*, Madrid [s.n.], Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907.

Pues la originalidad literaria del *Romancero Gitano* (“gitano”, como “morisco” o “fronterizo”) tiene dos aspectos principales que advirtió Salinas en su clásico estudio; uno, el de sintetizar el género: Lorca “cruza por los campos del romance llevándose sus virtudes”; del viejo recoge la “intensidad emocional”; del nuevo “la opulencia del estilo”; del romántico, “la creación de escenas novelescas”; del vulgar, las caídas en el decir prosaico y común”; el otro deriva de la “genialidad metaforizante” del poeta, que da lugar a la “saturación del cuerpo interno del romance por el espíritu metafórico, por la metáfora”. Para realizar sus injertos, Lorca tiene detrás la conciencia moderna que desde A.W. Schlegel valoraba en los romances el fragmentarismo (cuya incoherencia semántica queda compensada por la abundancia expresiva) e igualmente con la vecindad entre este fragmentarismo y la estética vanguardista de la discontinuidad, expresa en metáforas y metonimias. De hecho, se ha visto en la conferencia sobre “La imagen poética de don Luis de Góngora” una descripción de la estructura de los romances [...] De ahí que (Federico García Lorca) defendiera su libro como “antipintoresco, antifolklórico, antiflamenco”.<sup>45</sup>

En este mismo sentido se pronuncia Felix Grande cuando en su libro *García Lorca y el flamenco*, escribe:

Federico inventó un tono nuevo en el pentagrama del viejo romance castellano. Había escuchado con una atención de minero el sonido de los romances populares y el sonido de los romances a que llamamos cultos [sic], y fundiendo ambas gamas de sonidos y ritmos ( y desde luego, añadiendo en la mezcla su personalidad a la vez inquieta y unánime[...]) el poeta obtuvo una recién nacida criatura: las páginas de su *Romancero gitano*. Palpita en ese libro un tono de voz que no había existido jamás (en esa dirección encontramos iniciaciones dispersas en las obras de Fernando Villalón y de Manuel Machado, pero ellos no alcanzaron la perfección plástica ni la sonoridad ni la imaginación creadora de Federico. También existe algún antecedente, y éste sí realmente notable, en la obra de juventud de Juan Ramón Jiménez). Ahora nos son ya familiares la originalidad metafórica, el esplendor rítmico, la joyería de imágenes del *Romancero gitano*. Las sorpresas que nos llegan desde ese libro forman ya parte de nuestra tradición.<sup>46</sup>

Pero para crear esa voz propia, para construir una nueva forma tan bien ligada que se confunda con las formas más clásicas, hay que tener un conocimiento exhaustivo de la tradición. Tal y cómo ocurrió con la pintura a principios de siglo XX, se trata de una deconstrucción de las formas que parte de un conocimiento milimétrico de la tradición.

La profusión de textos sobre romances en la biblioteca del poeta, nos lleva a plantearnos el hecho de que quizás hubiese más libros aún sobre el tema, y que el

---

<sup>45</sup> Soria Olmedo, A., *Las Vanguardias y la Generación del 27*, Madrid, Visor, 2007, p. 72.

<sup>46</sup> Grande, Felix, *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 17/18.



tiempo se haya encargado de hacer desaparecer. El interés de Federico García Lorca por los romances y la tradición popular, como bien señala Andrés Soria Olmedo <sup>47</sup>, pudo estar reforzado por el hecho de que el poeta granadino estuviese documentándose para la selección de romances de Granada que recogió para Menéndez Pidal. Leemos en la biografía de Ian Gibson:

El célebre filólogo Ramón Menéndez Pidal se empeñaba, en la época en la que el compositor -se refiere Gibson a Manuel de Falla- se estableció en la ciudad, en la transcripción de romances populares granadinos. En 1920 Pidal había visitado Granada, donde le acompañó Lorca en sus investigaciones entre los gitanos del Albaicín y del Sacromonte. Pidal escribiría más tarde que el poeta se había mostrado vivamente interesado en sus investigaciones. En casa de Lorca, además, Menéndez Pidal había recogido las letras de varios romances populares de boca de una criada de la familia. Parece razonable suponer que la estancia del filólogo en Granada, unida a la presencia de Falla en la ciudad, reforzaría el interés de Lorca tanto por la música popular en general como por la de los gitanos granadinos en particular. <sup>48</sup>

De la misma manera, Grande llama la atención al lector en este sentido: “la canción, el romance, la elegía, el estallido surrealista y el exactísimo soneto. [...] Federico García Lorca inusitadamente añadió cinco formidables esfuerzos a esas ilustres presencias imperecederas de nuestra tradición poética. En primer lugar, recordemos su esfuerzo hacia el enriquecimiento del cancionero en lengua castellana.” <sup>49</sup>

Curiosidades de una biblioteca que nos sorprende por su acopio, pero también por sus carencias. Por ejemplo, el *Cancionero Anónimo Español*, al que Felix Grande se refiere como “una de las más bellas y enigmáticas cordilleras de la geología emocional de la poesía”<sup>50</sup>, debería estar en esa biblioteca y, sin embargo, no está hoy entre los libros del poeta.

---

<sup>47</sup> Soria Olmedo, A., íbidem, nota al pie nº 23, p. 72.

<sup>48</sup> Gibson, I., *Vida, Pasión y muerte de Federico García Lorca*, ob. cit., 2010, p. 176.

<sup>49</sup> Grande, Felix, íbidem, p.16.

<sup>50</sup> Grande, Felix, íbidem, p.16.

Veamos, por ejemplo, el caso de Goethe y regresemos a la cita de Luis Cernuda ya referida en el apartado “De la necesidad de una nueva edición”<sup>51</sup>: “es posible que, entre otros divanes poéticos, hubiese oído del *Westöstlicher Diwan*, de Goethe”.<sup>52</sup> Y al revisar la biblioteca de Federico García Lorca, caemos en la cuenta de que Cernuda matiza escrupulosamente al decir “hubiese oído” y no “hubiese leído”. Resulta paradójico que no encontremos ningún ejemplar del *Diwan* de Goethe entre la lista de volúmenes que poseyó García Lorca. Es posible que nunca existiese, o también es probable que se perdiera, pero es muy significativo que sí se hallen entre los libros del poeta ejemplares del *Fausto*, *Memorias de mi vida*, *Werther* y *Herman y Dorotea*. Demasiadas obras de Goethe, para que precisamente desaparezca la que, en principio, resultaría más interesante para el proyecto de nuestro autor.

Como ya comentamos en su momento, fue gracias al poeta malagueño, Emilio Prados, que García Lorca pudo tener un conocimiento mucho más profundo del *Diwan* de Goethe de lo que hasta ahora se ha señalado.

Tampoco es extraño el gusto por lo árabe que nuestro poeta profesaría, filtrado, eso sí, por las costumbres de la época y alentado por habitar la ciudad más oriental de todo el occidente. Estamos hablando de un momento que está determinado aún por la rémora del Modernismo y el gusto por lo exótico y por todo lo relacionado con lo oriental. Señala Lily Litvak en el libro *El sendero del tigre* que:

En aquellos años (se refiere Lily Litvak al fin de siglo (XIX)) parecía que todo lo novedoso venía de países exóticos. De Oriente, las ciencias y las artes, refinamientos voluptuosos, religiones extravagantes, filosofías razonadas; la viña y el trigo, la rosa y el jazmín, la mirra y el incienso. Monstruos creados por la imaginación mítica del hombre: el unicornio domado por las vírgenes, la esfinge que interroga, la serpiente que seduce.[...] El exotismo penetró como un poderoso caudal de temas en la literatura y las artes finiseculares.[...]El Oriente entero se reveló de pronto en Europa con una intensidad tal, que Raymond Schwab no duda en afirmar que se trata de un verdadero “Renacimiento oriental” y que tan sólo entonces la tierra se volvió verdaderamente redonda, cuando el

---

<sup>51</sup> p.22 del apartado “De la necesidad de una nueva edición” de este trabajo.

<sup>52</sup> Cernuda, Luis, “Federico García Lorca (1898-1936)”, *Prosa Completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p.449

humanismo parcial heredado de los clásicos se hizo integral, porque, secularmente mediterráneo, se volvió planetario. [...] El Oriente islámico se vivificó y dejó de ser únicamente un atractivo pintoresco. El árabe y el persa se investigaron seriamente.<sup>53</sup>

Lo oriental entendido como una mezcolanza donde se unen culturas y continentes: Africa, India, Japón... Lo exótico, lo esotérico venido desde la India. Ya hemos visto como, de todos los libros que han podido desaparecer a lo largo del tiempo de la biblioteca del autor, se conservan sin embargo, un ejemplar del que se ha considerado el pilar del pensamiento ocultista de la época, *La filosofía esotérica de la India* de Brahmacharib Bodhabhick. Tradición de la que se alimenta Federico García Lorca, pues sus predecesores más inmediatos están nutriéndose de “lo oriental”. Y de todos, el que más le influyó desde los primeros escritos fue Rubén Darío.

Luego el tiempo ha hecho que con el paso de los años Federico García Lorca llegue a equipararse a Rubén Darío como referente para generaciones posteriores. Ambos tan difíciles de imitar y ambos tan imitados. En el apartado “De otro modo” del número 1-2 de la revista *Trece de Nieve*, se realiza una encuesta a distintas personalidades sobre aspectos diferentes de Federico García Lorca y a la pregunta “¿Qué supone, o de qué modo ha influido, en las generaciones posteriores a 1936?”, Francisco Giner de los Ríos contesta:

Federico ha sido para América - con la España no independiente de sí misma incluida- lo que fue Rubén Darío para España. Y se salvaron los verdaderos poetas de esa influencia fácil, y unos y otros erraron con Rubén o Federico. [...] El silencioso Antonio Machado agarró a Darío para ser el total Machado que todos queremos. Y en todo caso, ¿qué es la influencia? En el caso del Federico del *Romancero* -aquí en España, allí en América- vale lo que Enrique Díez-Canedo, oyendo ciertos versos mexicanos, dijo con dura ironía [...]: “¡Cuántas veces han *fusilado* a Federico!”<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Litvak, Lily, *El Sendero del Tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-19313)*. Madrid, Taurus, 1986. pp. 15/24.

<sup>54</sup> *Trece de Nieve*, nº 1/2 Segunda Época. Diciembre 1976. pp. 222/225

## RUBÉN DARÍO EN LORCA<sup>55</sup>

*Llegó Rubén Darío, el Magnífico*  
Federico García Lorca .  
*Rubén como punto de partida.*  
Ángel González.

En 1918 Federico García Lorca publica su primer poema, “Granada, elegía humilde”, en el periódico granadino *Renovación* que dirigía Antonio Gallego Burín. Con este poema García Lorca entraría a formar parte, como poeta, de aquel grupo del “Rinconcillo” que se reunía en el café Alameda de Granada: Alberto y José Álvarez de Cienfuegos, Miguel Pizarro Zambrano, José Mora Guarnido, José Fernández Montesinos, Luis Mariscal, Manuel Ángeles Ortiz, Constantino Ruiz Carnero o Melchor Fernández Almagro, entre otros, formaban el grupo de intelectuales que abogaban por la cultura de la ciudad. Ellos, como antes hicieran sus predecesores con la revista *La Alhambra* dirigida por Francisco de Paula Valladar, crearon las revistas *Andalucía* y *Granada. Revista Mensual Ilustrada para el Fomento del Turismo*, publicaciones en las que se incluían textos desde los maestros noventayochistas a don Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, al que consideraron como “padre espiritual” de esta primera publicación<sup>56</sup>. La influencia que el Modernismo había ejercido y ejercía en la Península, no iba a pasar inadvertida para aquellos jóvenes de la tertulia del café Alameda. Tanto es así, que en el discurso de recepción al ilustre poeta Isidoro Capdepón Fernández -figura inventada por algunos de los miembros de aquel grupo granadino, entre los que se

---

<sup>55</sup> Este apartado, en su práctica totalidad, ha sido publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXIV, nº 67. Lima-Hanover, 1º Semestre de 2008, pp. 221-236.

<sup>56</sup> Andrés Soria Olmedo en su libro *Fábula de Fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca* (Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004, p. 101) señala cómo “en cuánto a lo poético `Andalucía es implacable con los poetastros y despiadadamente cruel con los cursis`. Yendo sobre seguro, incluían `Mis poetas` de Antonio Machado y aceptaban la `paternidad espiritual` de Juan Ramón Jiménez.

encontraba Federico García Lorca-, que Antonio Espina lee en la Real Academia de la Lengua, arremete contra “ciertos jovencitos desaprensivos, conocidos desde hace treinta años con el nombre de modernistas, que ennegrecen, aún más de lo que está, el pavoroso cuadro del civismo rimado y que son los culpables del olvido en que yacen los viejos motivos de inspiración: la Religión, el Rey, la Patria, el Honor y la Mujer”.<sup>57</sup> Uno de aquellos desaprensivos jovencitos modernistas era sin duda Federico García Lorca, que cinco años antes del discurso de Antonio Espina, había publicado el poema referido “Granada, elegía humilde”, en versos alejandrinos y con rima asonante, al más puro estilo de la poesía dariana:

Tú que antaño tuviste los torrentes de rosas,  
troleles de guerreros con banderas al viento,  
minaretes de mármol con turbantes de sedas,  
colmenas musicales entre las alamedas  
y estanques como esfinges del agua al firmamento.

Tú que antaño tuviste manantiales de aroma  
donde bebieron regias caravanas de gente  
que te ofrendaba el ámbar a cambio de la plata...<sup>58</sup>

Aunque la evocación de la ciudad en ruinas es una tradición que viene del Romanticismo y la influencia de Zorrilla es clara (“Hoy, Granada, te elevas ya muerta para siempre /tumulto de nieve y mortaja al sol,/esqueleto gigante de sultana gloriosa/ [...] /Tus torres son ya sombras. Cenizas tus granitos”), encontramos que este primer poema publicado por García Lorca está repleto de otros rasgos formales y otros contenidos que podemos considerar modernistas: desde la añoranza y el llanto por la pérdida de una civilización muy concreta, la del Oriente (“Partió ya de tu seno el naranjal de oro/ la palmera extasiada del África tesoro/[...] / en cuyas riberas teñidas de escarlata/ las vieron

---

<sup>57</sup> Espina, Antonio, “En la Real Academia Española: recepción solemne de don Isidoro Capdepón”, *España*, núm. 375. Madrid, 23 de Junio de 1923. Cita tomada de Soria Olmedo, íbidem, 117.

<sup>58</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. IV, ob. cit., p. 37-38.

con asombro los ojos del Oriente”) tan cantada por los poetas modernistas y exaltada por el propio Darío hasta toda una serie de imágenes simbolistas.

Francisco García Lorca en *Federico y su mundo* cuenta cómo entre 1917 y 1918, Federico se vuelca en la escritura de tal manera que “llenaba cuartillas con avidez”<sup>59</sup>. De esos años de exaltación literaria Francisco rescata algunos poemas de su hermano en los que “la sombra” del “maestro Rubén se proyecta inspiradora en el entonces balbuciente poeta”<sup>60</sup>. Es indudable que poemas como “Elogio de las cigüeñas blancas”, fechado el 30 de noviembre de 1917, tienen como único referente los versos de Rubén:

Inmaculados pájaros que encierran un enigma.  
Veletas de las ruinas plenas de sol y yedra.  
Esfinges inquietantes de ritmo seco y duro.  
Fantasmas siempre fríos en la cresta del muro<sup>61</sup>.

Luis García Montero en el artículo “El taller juvenil” escribe, refiriéndose a este poema que “es inconcebible sin el poema “Los Cisnes” de *Cantos de vida y esperanza*”. El poema de Darío está presente en la concepción de los versos del poeta granadino, “los alejandrinos de este “Elogio de las cigüeñas blancas” -escribe García Montero- repiten el ritmo de la primera y la tercera parte de “Los Cisnes”<sup>62</sup>”. Muchas de las imágenes que usa en su poema Federico García Lorca, tales como la definición de las cigüeñas como “interrogaciones de la naturaleza”, son puramente darianas, tanto que García Montero<sup>63</sup> las relaciona directamente con los siguientes versos de Darío:

Yo interrogo a la esfinge que el porvenir espera

---

<sup>59</sup> García Lorca, Francisco, *Íbidem*, p.161.

<sup>60</sup> García Lorca, Francisco, *íbidem*, p.162.

<sup>61</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas*, vol. IV. ob. cit., p. 227.

<sup>62</sup> García Montero, Luis, “El taller juvenil”, *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*. Andres Soria (ed.), Granada, Cátedra Federico García Lorca, Universidad de Granada, 1997. pp. 84/85. p.84.

El mismo artículo aparece publicado en *Estudios sobre la poesía de Lorca* de Luis Fernández Cifuentes,(Madrid, Clásicos y Críticos, Istmo, 2005, pp.353/355).

<sup>63</sup> García Montero, L., *íbidem*, p. 85.

con la interrogación de tu cuello divino.<sup>64</sup>

No es de extrañar que encontremos, sin mucha dificultad, la huella del poeta nicaragüense en los primeros versos del poeta granadino, por la influencia, muy cercana todavía, de aquella generación inmediatamente anterior a Federico García Lorca<sup>65</sup> a la que nos referíamos al inicio de este pequeño apartado. Lo que resulta un tanto peculiar es que García Lorca nunca se deshiciere de la sombra de Rubén Darío. Es interesante resaltar que si el primer poema que publica Federico García Lorca tiene como *leitmotiv* la ciudad de Granada, su ciudad, también será este escenario el eje central por el que transcurran los versos de su último poemario, el *Diván del Tamarit*. Granada es la ciudad en la que confluye “el choque de Oriente con Occidente en dos palacios rotos y llenos de fantasmas. El de Carlos V y la Alhambra”<sup>66</sup>, escribe Federico García Lorca en la conferencia “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”. Es el escenario ideal para los modernistas, tan proclives a lo exótico que en su obsesión por construir un mundo literario paradisiaco no pueden resistir la tentación que les ofrece la leyenda de Al-Andalus. Los andaluces, serían los que con más ahínco, quizás por considerarse herederos de la cultura árabe, se afanen por la recuperación de lo árabe, quizás y precisamente por el ejemplo que de un modo magistral había hecho el romántico vallisoletano José Zorrilla.

En el tránsito entre un siglo y otro, la identificación de lo andaluz con lo árabe se reconoce, sobre todo, desde el punto de vista del ideal paradisiaco. Se crea así la

---

<sup>64</sup> Darío, Ruben, *Azul. Cantos de vida y esperanza*, Álvaro Salvador (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1992, p. 213.

<sup>65</sup> Podemos encontrar la presencia de Darío en todos los coetáneos de Federico García Lorca. Así, por ejemplo, en *Viaje al siglo XX* (Madrid, Sociedad del Estudios y Publicaciones, 1962) de Melchor Fernández Almagro, leemos: “Entre los libros encontré uno que me cautivó: *Cantos de vida y esperanza*, del americano Rubén Darío [...] cuando tomaba el libro para leerlo luchando por entender lo que realmente no entendía, como aquel verso inolvidable, *Hipsipila sutil liba en la rosa*, me parecía oír la música de una caja misteriosa a la que no podía pedirle sino sorpresa y melodías. [...] Hay mucha impregnación de cultura, mucho intelectualismo en la poesía de Rubén Darío...” (pp.213/215)

<sup>66</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol.III, ob. cit., p. 141.

necesidad de buscar un espacio, la mayoría de las veces irreal o imaginario (casi todas nostálgico de tiempos pretéritos), en donde sólo rijan las leyes del arte, el placer, la belleza... La artificialidad capaz de “ser” la realidad (el “hacer rosas artificiales que huelan a primavera” de Rubén Darío). Esta idea es la que recoge Juan Carlos Rodríguez, cuando en el análisis que hace de la poesía de Rubén Darío nos asegura que ésta es “ante todo la ficción de una ficción”<sup>67</sup> y apostilla que Rubén “finge esa ficción como si fuera real”. Escribe Paul Hazard en relación a esa impostura sobre la que Occidente construye su oriente:

Entre todos los países que la solicitaron, ella (Europa), comunicó preferentemente con el Oriente. Un Oriente que, aunque totalmente deformado por ella, siempre conservó suficiente fuerza original para representar un valor no cristiano, una masa de humanidad que había construido su moral aparte, su verdad y su felicidad.<sup>68</sup>

Granada es entonces escenario ideal. De ella escribiría Rubén Darío:

He venido, por instante, a visitar el viejo paraíso moro. [...] Y cuando he admirado la ciudad de Boabdil, he tenido muy amables imaginaciones. He pensado en visiones miliunanochescas.[sic]<sup>69</sup>

Henri Pérès en el libro *Esplendor de Al-Andalus*, describe la ciudad con las palabras de un poeta arabigo-andaluz:

-Granada no tiene igual ni en Egipto, ni en Siria, ni en Iraq.  
-Ella es la desposada que se nos muestra [el día de su boda], y esos países lejanos, en su totalidad, constituyen su dote.<sup>70</sup>

La ciudad de la Alhambra es el espacio perfecto en el que sólo rigen las leyes del arte, del placer y la belleza. Es ese espacio ideal deseado por románticos y modernistas (con “palacios rotos y fantasmas”). El lugar donde se funde lo irreal, lo deseado, el

---

<sup>67</sup> Rodríguez, Juan Carlos, “¿Es Azul el color de Azul?”, *De qué hablamos cuando hablamos de Literatura*, Granada, Comares, col. De guante blanco, 2002. p. 423 ss.

<sup>68</sup> Hazard, Paul, *La Crise de la conscience européenne*, París, Fayard, 1961, p. 25.

<sup>69</sup> Darío, Rubén, “Granada”, *Tierras Solares*, Noel Rivas Bravo (ed.), Sevilla, Don Quijote, 1991, pp. 77-106.

<sup>70</sup> Pérès, Henri, *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. Traducción Mercedes García-Arenal, Madrid, Hiperión, 1983, p. 51.



espacio imaginario, con lo real y lo tangible, pues se trata de la ciudad que existe, aquella en la que el poeta vive cotidianamente. Es ese escenario de “ficción”, pero también es la ciudad que arroja al poeta. “Granada es apta para el sueño y el ensueño. Por todas partes limita con lo inefable”<sup>71</sup>, escribiría el poeta granadino en la conferencia “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para poco. Un poeta gongorino del siglo XVII.”

Lily Litvak nos hace ver cómo “de la Andalucía mora había variaciones de las famosas líneas de Chateaubriand, describiendo el patio de los Leones de la Alhambra. Villaespesa, siguiendo las huellas de Zorrilla, se erigió en exaltador del romanticismo árabe, recogiendo en sus versos todo el acervo de esa poesía de ajimeces, palmeras, fuentes y arrayanes. Alberto Cienfuegos, el autor de *Los dos Alcázares*, fue el poeta de una Alhambra sensual entre jardines, de columnas parecidas a jóvenes y jóvenes parecidas a gacelas, del cromatismo de cúpulas centelleantes y las monótonas curvas de los arabescos. [...] Pero ese Oriente de pacotilla se transfigura en otro más intensamente vivido o deseado. Todo acontece como si la región fuese a la vez conocida y nueva”<sup>72</sup>. Y es esto último lo que consigue Federico García Lorca.

En el *Diván del Tamarit*, García Lorca recrea ese espacio mágico que es Granada y lo hace desde la impresión de “paraíso moro” que percibe Rubén Darío al enfrentarse a la ciudad andaluza. Convierte la ciudad real, que tan profundamente conoce el poeta por ser el lugar que habita, en ese espacio de ficción al que nos referíamos.

Hemos comentado con profusión en este trabajo que la concepción misma del *Diván* surge como homenaje a la poesía árabe-andaluza. Una visión de la ciudad y de lo árabe tamizada por el modernismo, tal y como señala Andrew Anderson, por “una conciencia” árabe. Los elementos léxicos que pueblan este poemario son los que Lorca viene usando desde sus primeros escritos y sobre los que volverá siempre que aluda al

---

<sup>71</sup> García Lorca, F., *Obras Completas vol. III*, ob. cit. p. 82.

<sup>72</sup> Litvak, L., *ibidem*, pp. 60-61.

Oriente o quiera recrearlo, elementos cargados de gran exotismo. Señala Lily Litvak cómo “el mundo islámico proporcionaba a la sensibilidad cansada de final de siglo objetos con un color local nuevo. Sus formas extrañas e inéditas respondían a la nostalgia con un misterio que ya no podía hallarse en los trillados caminos de Europa. [...] Todo ayudaba a vestir de rareza el mundo”.<sup>73</sup> Y explica en este estupendo estudio sobre el exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX cómo “los objetos orientales tuvieron en un principio un papel en la literatura: simbolizar en ellos la lejanía del Oriente, su misterio...”<sup>74</sup>. Porque el Oriente siempre estaba lejano, por mucho que se viviese inmerso en él.

Mario Hernández en la edición crítica que elabora del *Diván*, al referirse al aspecto léxico de este libro, subraya:

Distinto es el caso en el *Diván*, la presencia de faisanes, elefantes, caballitos persas, tal vez garza y colibrí, que pudieron llegarle al poeta por una vía más visual: son miniaturas, pinturas, tejidos y tapices. La presencia del colibrí, pájaro tropical americano ¿supone un desliz geográfico de ambientación? No importa. [...] García Lorca ha elegido en su búsqueda de una tonalidad exótica, que continuamente trasciende y que no es en modo alguno `modernista´.<sup>75</sup>

¿Por qué no? Es evidente la presencia del modernismo en la obra del poeta granadino desde las primeras composiciones, “Granada, elegía humilde” o el “Elogio de las cigüeñas blancas”, como hemos visto anteriormente, hasta las últimas. Podríamos ir rastreando sin mucha dificultad la huella de Rubén Darío en el *Diván*, disfrazada de orientalismo. ¿Qué hay si no en la Casida VII, “De la rosa”?:

La rosa,  
no buscaba ni ciencia ni sombra:  
confín de carne y sueño.  
La rosa,  
no buscaba la rosa;  
inmóvil por el cielo

---

<sup>73</sup> Litvak, L., íbidem, p.73.

<sup>74</sup> Litvak, L. Íbidem, p.75.

<sup>75</sup> García Lorca, F., *Diván...* Mario Hernández (ed.), ob. cit., p.35.

buscaba otra cosa.<sup>76</sup>

¿No están en este poema los ecos del poeta nicaragüense? “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,/ botón de pensamiento que busca ser la rosa”.<sup>77</sup>

El término “colibrí” es utilizado por Federico García Lorca en la “Gacela del amor imprevisto” (“Nadie sabía que martirizabas/ un colibrí de amor entre los dientes”). Se trata de un elemento léxico que sin duda García Lorca descubre en la obra de Rubén Darío. “Colibrí” lo encontramos en el poema “Tutecotzim”, perteneciente al poemario *Canto errante*:

Su vasto aliento lanzan los bosques primitivos,  
vuelan al menor ruido los quetzales esquivos,  
sobre la aristoloquia revuela el colibrí...<sup>78</sup>

Aparece también en el poema “El clavicordio de la abuela” publicado en *Poema de Otoño y otros poemas*:

bello es que el bello colibrí  
bata alas de oro y carmesí  
sobre la nieve azul del lirio<sup>79</sup>

Esta pequeña ave está presente también en el poema “Los regalos de Puck. Versos del Año Nuevo”, publicado en 1891 en San José de Costa Rica:

Para tapiz compra el buche  
de un ligero colibrí,  
y a una granada un estuche  
de rubí.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> García Lorca, F., *Obras Completas* vol. I, ob. cit., p. 604s)

<sup>77</sup> Darío, Rubén, *Poesía*, Ernesto Mejía Sánchez (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 240.

<sup>78</sup> Rubén Darío, *Íbidem*, p. 318.

<sup>79</sup> Rubén Darío, *Íbidem*, p. 382.

<sup>80</sup> Rubén Darío, *Íbidem*, p.438.

¿No es más lógico que el término “colibrí” lo tome el poeta granadino de Darío, cuya obra fue fundamental en la formación del joven poeta? ¿Por qué no puede tratarse de un término “modernista”? El uso de “colibrí” que hace Federico García Lorca en su obra es fruto de la riqueza de las diversas fuentes que han ido nutriendo al poeta. Negar esto supondría contradecir la idea de todos los críticos de que esta obra es la obra de madurez del poeta en la que éste ha sabido unir toda una serie de elementos literarios.

El orientalismo fue un elemento fundamental de los creadores modernistas que llenaban sus versos de simbología oriental y alusiones a los mitos egipcios, hindúes, etc., como consecuencia de la profunda crisis de creencias aparecida a finales del siglo XIX. Como habían hecho antes los románticos ingleses y harán después los simbolistas franceses, los modernistas mantendrán en su “estética” personal el pensamiento cabalista y hermético, el gnosticismo, el pitagorismo, el espiritualismo de las filosofías ocultas, etc. Édouard Schuré en su libro *Los grandes iniciados* escribe:

El mayor mal de nuestro tiempo es que la Ciencia y la Religión aparecen como fuerzas enemigas e irreductibles. Mal intelectual, tanto más pernicioso cuanto que viene de lo alto y se infiltra cautelosamente en todos los espíritus, como sutil ponzoña que se respira en el aire. Y todo mal de la inteligencia viene a ser a la larga un mal del alma y, por consecuencia, un mal social.<sup>81</sup>

No debemos olvidar que estamos ante uno de los libros de cabecera de Rubén Darío. De él sacamos conceptos como:

La Verdad era otra cosa muy distinta para los sabios y teósofos del Oriente y de Grecia. Ellos sabían que no se la puede abarcar ni equilibrar sin un sumario conocimiento del mundo físico; pero también sabían que reside ante todo en nosotros mismos, en los principios intelectuales en la vida espiritual del alma. Para ellos el alma era la sola, la divina realidad y la llave del Universo. [...] Krishna, Zoroastro, Hermes, Moisés, Pitágoras, Jesús, fueron poderosos moldeadores de espíritus, formidables vivificadores de almas, saludables organizadores de Sociedades.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Schuré, Édouard, *Los grandes iniciados*, Barcelona, Ed. Comunicaciones, S.A., 1989, p. 13.

<sup>82</sup> Schuré, Édouard, *Íbidem*, p. 15s.

A partir de esa tradición pitagórica y ocultista, mezclada con la tradición filosófica más tradicional en Occidente (“la moral pura” de Kant), construirán los modernistas sus propia “moral estética”. Álvaro Salvador en la edición *Prosas Profanas y otros poemas* de Rubén Darío, publicada en la editorial Akal (1999), alude a la tradición esotérica de la esfinge como representación del andrógino y cita la definición que Joséphin Péladan hace de ésta en la poesía de Darío: “... esotéricamente representa al estado inicial del hombre, identificado con su estado final, preámbulo de su regreso a la Idea”<sup>83</sup>.

Este es otro de los conceptos fundamentales que sostienen al *Diván del Tamarit*. Así, las imágenes que nos evocan la Muerte en este poemario aparecen de manera explícita: “Que brillen los dientes de la calavera”, “Los muertos llevan alas de musgo”, (tu cuerpo) “era muerto en la orilla, un arcángel de frío”, “Me separa de los muertos/ un muro de malos sueños”, “No quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre”, “Quiero morir mi muerte a bocanadas”, “¿Dónde está mi sepultura?”...etc. La imagen que dibuja la “Gacela del niño muerto” o que vemos en la casida “Del herido por el agua” es la muerte física, pero también la muerte metafórica referida a la pérdida de la infancia ante la llegada de la edad adulta.

De todos los escenarios posibles de la ciudad, Federico García Lorca acota el poemario a uno fundamental: el huerto, elemento clave en la composición de aquel “paraíso moro” al que Rubén se refería. En “Arquitectura del cante jondo”, nos describe ese escenario con las siguientes palabras: “paseaba con Manuel de Falla por una calle granadina donde surgen a veces esos típicos huertos orientales que van siendo únicos en el mundo.”<sup>84</sup>

El valor que se daba al jardín en la cultura árabe era grande, pues ocupaba el lugar privado para la meditación y el retiro. Candelas Newton viene a definir el jardín árabe

---

<sup>83</sup> Darío, Rubén, *Prosas Profanas y otros poemas*, Álvaro Salvador (ed.), Madrid, Akal, 1999, p.33.

<sup>84</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. III, ob. cit., p. 33.

como el paraíso prometido en la tierra: “En el jardín persa los árabes encontraron la contrapartida terrenal del paraíso prometido en el Corán”<sup>85</sup>. Leemos en Omar Jayyan: “El Paraíso es un instante de tiempo tranquilo para nosotros<sup>86</sup>” y es en ese pequeño espacio del jardín, del huerto, donde aparecen representados los cuatro elementos, el lugar idóneo de paz en la tierra que tan sólo existe en el Paraíso. La misma idea que se recoge en la tradición cristiana: “Y *Jehová* Dios plantó un huerto en el Edén; al oriente; y puso allí al hombre que había formado”, leemos en el *Génesis* (2:8). De todos los escenarios posibles de la ciudad de Granada, Federico García Lorca escogerá como lugar de su último poemario el jardín, el “huerto”, el Tamarit. Lo que significa para él descanso, lugar de esparcimiento, de paz, de retiro.

El elemento siempre presente en el jardín árabe es el agua. En Granada el agua constituye un rumor constante. García Lorca, descubriéndonos la ciudad de Soto de Rojas en su conferencia “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII”, escribe: “Vamos a entrar en el jardín de nuestro poeta. [...] El poeta describe el jardín. [...] También describe su argumento floral y el agua. Agua que no juega, que es lo distintivo de Granada; agua que sufre; no para la sed, sino para el oído.”<sup>87</sup>

La presencia del agua que tanto fascinaría a los modernistas, no podía pasar desapercibida para Rubén Darío que, después de visitar Granada, escribiría:

El agua por todas partes, en las copiosas albercas, en los estanques que reproducen las bizarrías arquitecturales, en las anchas tazas como la que sostienen los leones del famoso patio, o simplemente brotando de los surtidores colocados entre las lisas losas de mármol. Comprendían aquellos príncipes imaginativos que hablaban en tropos pomposos, que la vida tiene hechizos que hay que aprovechar antes de que sobrevenga la fatal desaparición.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Newton, Candela, *Lorca una escritura en trance*, ob. cit., p. 129.

<sup>86</sup> Jayyam, O., *Rubaiyyat*, ob. cit. p. 14.

<sup>87</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. III, ob. cit., p. 83.

<sup>88</sup> Darío, Rubén, *Tierras Solares*, ob. cit., p. 101.

Federico García Lorca, en una carta que escribe a Melchor Fernández Almagro en 1922, expresa esta misma fascinación que le provoca la presencia del agua:

He visto un libro admirable que está por hacer y que quisiera hacerlo yo. Son *Las meditaciones y alegorías del Agua* [...] El poema del agua que mi libro tiene se ha abierto dentro de mi alma. Veo un gran poema entre oriental y cristiano-europeo, del agua; [...] Una gran Vidal del Agua, con análisis detenidísimos del círculo concéntrico, del reflejo, de la música [...] Y luego cuando trate [...] del agua muerta, ¡qué poema tan emocionante el de la Alhambra vista como panteón del agua!<sup>89</sup>

García Lorca trasladará, en cierto sentido, esta idea metafórica del agua al *Diván del Tamarit*, donde su valor simbólico es fundamental. Andrew Anderson realiza al respecto el siguiente análisis:

El agua [...] tan estrechamente identificada con la ciudad -y con la cultura y estética árabes- ofrece quizás el mejor ejemplo de un elemento poético que funciona tanto como valor literal [...] como con valor figurativo [...] El agua simbólicamente puede sugerir (y dar) o la vida o la muerte o una difícil y ambigua mezcla de ambas y con idéntico sentido aparece en Granada.<sup>90</sup>

Aunque en 1917 Federico García Lorca ya está escribiendo sobre la poesía árabe y sus poetas (“¡Magnífico oriental con resplandor de luna! [...] Omar Kayyam, pecador de espiritualidad [...] ¡Oh maravilloso oriental con resplandor de luna! En las profundidades de nuestros pensamientos te quisiéramos imitar!”<sup>91</sup>), resulta curioso, sin embargo, que la primera vez que realiza un estudio más exhaustivo sobre el tema, lo haga en relación con lo que la poesía árabe tiene en común con el cante jondo. En 1921 Lorca le escribe a Adolfo Salazar las siguientes palabras: “Lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español [...] el hilo que nos une con el Oriente”.<sup>92</sup> Y, un año después de esta carta, escribe precisamente la conferencia “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado `cante jondo””, de la que tanto hemos hablado en este trabajo. Pero lo que no hemos mencionado aún, es que la idea de poner

---

<sup>89</sup> García Lorca, F., *Obras Completas* Vol. III, ob. cit., p. 743s.

<sup>90</sup> García Lorca, F., *Diván...*, A.Anderson (ed.), ob. cit., p.27.

<sup>91</sup> García Lorca, F., “Comentarios a Omar Kayyam”, *Obras Completas*, vol. IV, ob. cit., p. 46/47.

<sup>92</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. III, ob. cit., p. 717.

en contacto a poetas árabes con cantes populares ya la lleva a cabo Rubén Darío en un artículo publicado el 27 de mayo de 1912 en el diario *La Nación* de Buenos Aires. Un artículo que el poeta nicaragüense titula “Poesía Andaluza. Cante hondo” y en el que reseña el libro *Cante Hondo* de Manuel Machado que Darío había conocido en París, meses antes de salir publicada su reseña. Aunque no de un modo tan exhaustivo como lo hace García Lorca en su artículo, Darío propone una reflexión parecida a la de Lorca, equiparando el cante jondo con la poesía árabe:

El cante jondo - aspirad la hache- sorprende primeramente al extranjero con su grito gutural, su melopea arábica, sus hipos y el aspecto y manera singular de los cantaores. Pero luego os conquistará [...].

Es el atavismo morisco. Es algo que tiene la filosofía del viejo Omar Kayyam. Los metros son distintos, los metros del cante en la copla andaluza, en el verdadero cante jondo, en las soleares [sic], en las malagueñas, soela-riyas [sic], y seguiriyas gitanas, coplas-onuflas fuera de otras poesías que son del virtuoso que revela su saber de recursos, en cosas cortas, intensas y de un ritmo anterior y musical que sabrán apreciar los conocedores [sic].<sup>93</sup>

La presencia de esas figuras típicas modernistas es tan evidente en Federico García Lorca que las encontramos en sus artículos de modo explícito. Escribe García Lorca en “Arquitectura del cante jondo”:

Las coplas tienen un fondo común: El Amor y la Muerte..., pero Amor y Muerte vistos a través de la Sibila, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía. En el fondo de todos los poemas late la pregunta, la terrible pregunta que no tiene contestación. Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando a las estrellas y espera inútilmente la señal salvadora. Es un gesto patético, pero verdadero. El poema plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas.<sup>94</sup>

Ambos, Federico García Lorca y Ruben Darío, van escogiendo en sus respectivos estudios temas propios de los cantares populares andaluces y los comparan con los

---

<sup>93</sup> Barcia, Luis, *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos de periódicos de Buenos Aires)*. 2 vol. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1968, vol. I, p.251.

<sup>94</sup> García Lorca, F., *Obras Completas* vol. III, ob. cit., p. 1291.



temas principales que aborda la poesía árabe. Darío, por ejemplo, en sus análisis al libro de cantares de Manuel Machado, escribe: “El poeta concreta en una estrofa liminar el alma de su voluntad: `Vino, sentimiento, guitarra y poesía/ hacen los cantares de la patria mía””.<sup>95</sup> Lorca en su estudio señala cómo: “También existe una gran afinidad entre nuestros siguiiriyeros y los poetas orientales en lo que se refiere al elogio del vino”.<sup>96</sup>

Rubén Darío en su artículo aproxima las letras de las siguiiriyas a la “filosofía del viejo Omar Kayyam” del mismo modo que años después Lorca reflejaría en su trabajo los puntos de encuentro entre “las siguiiriyas y los elementos más viejos del Oriente”<sup>97</sup>.

El llanto es “otro tema peculiarísimo y que se repite en infinidad de canciones (las más)”<sup>98</sup>, escribirá Federico García Lorca refiriéndose a los cantes populares andaluces, pero también a los versos de los principales poetas árabes: “Cuando Hafiz trata el tema del llanto lo hace con las mismas expresiones que nuestro poeta popular, con la misma construcción espectral y a base de los mismos sentimientos.”<sup>99</sup> También Rubén Darío en su reseña destaca de las palabras de Manuel Machado, las referentes al llanto: “Sólo la costumbre de llorar cantando, propia de nuestro pueblo, es capaz de encerrar tanta pena y tantos amores en los tercios de una malagueña o en el canto de una siguiiriyas”.<sup>100</sup>

Es improbable que Federico García Lorca leyera el artículo publicado por Rubén Darío en 1912, por lo que resulta mucho más interesante comprobar los puntos en común que ambos tienen. Y cómo, en ambos casos, la poesía árabe surge a propósito del cante jondo y de las letras de las siguiiriyas. Una teoría que, si bien ambos poetas tenían clara, fue desvirtuándose hasta reducir el origen del cante exclusivamente al genio innato del pueblo gitano. Postulado que ha ido tomando tanta fuerza a lo largo del tiempo

---

<sup>95</sup> Barcia, L., *Escritos dispersos de Rubén Darío...*, ob. cit. p. 252.

<sup>96</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. III, ob. cit., p. 1301.

<sup>97</sup> García Lorca, F., *Íbidem*, p. 1298.

<sup>98</sup> García Lorca, F., *Íbidem*, p. 1296

<sup>99</sup> García Lorca, F., *Íbidem*, p. 1296s)

<sup>100</sup> Barcia, L., *Escritos dispersos...*, ob. cit., p. 251.

que ha borrado cualquier huella del pasado morisco, aunque como bien ha señalado Miguel Ángel González, en la conferencia “Mitos y leyendas del flamenco”: “Ningún cante fuera de Andalucía se parece mínimamente al flamenco, con lo que no puede ser algo exclusivo de los gitanos, sino que surge del contacto con la cultura árabe”.<sup>101</sup>

Rubén Darío adoraba la música. Y para los modernistas la música es clave en la métrica y en la rima como tradición que permanece desde el Romanticismo, donde se la considera como el arte mayor por excelencia. Federico García Lorca estudió música. Quería irse a París para completar su educación musical. La música unirá la estrecha amistad que hacia 1920 inicia con don Manuel de Falla. Juntos se encargarán de la organización del Primer Concurso de cante Jondo que se celebrará en Granada en 1922 y será el motor que impulse la redacción de la conferencia “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado `cante jondo””. La música estará siempre presente, latiendo rítmicamente entre los versos de sus poemarios.

En el primer texto en prosa publicado en 1917, “Fantasía simbólica” vemos ya esa presencia musical en la descripción que hace nuestro poeta de su ciudad: “el viento convierte en órgano a Granada, sirviéndole de tubos sus calles estrechas [...] el viento tiembla y el bosque tiene sonidos metálicos y de violonchelos”<sup>102</sup>. La música está en las *Suites*, en la recuperación de las canciones populares, en el libro *Canciones*, en el *Poema del Cante Jondo*, *La Soleá...* Está en su teatro, en *Bodas de Sangre*, estructurado a partir de *La vida breve* de Manuel de Falla. Y, cómo no, está en el *Diván del Tamarit*, en el poema “Gacela del mercado matutino”, compuesto por dos sextillas y una cuarteta que se repite como estribillo, y en el que según Daniel Devoto, “resuenan reminiscencias de los romances moriscos y los romances populares andaluces”<sup>103</sup>: “Por el arco de Elvira

---

<sup>101</sup> González, Miguel Ángel, “Mitos y leyendas del flamenco”, conferencia impartida el 17 de octubre de 2013, en el Instituto Padre Suarez, dentro de las Jornadas de Formación de “Hespérides” en Granada.

<sup>102</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. IV, ob. cit., p. 39.

<sup>103</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* ob. cit. p. 102.

quiero verte pasar,/ para saber tu nombre/ y ponerme a llorar.”<sup>104</sup> Y la “Gacela del amor que no se deja ver”, que arranca de una copla granadina de la que incorpora, en claro homenaje a la ciudad de Granada, como señala Mario Hernández, “dos de los versos tal y como se cantan”<sup>105</sup>. Dice la canción popular:

Quiero vivir en Graná  
solamente para oír  
la campana de la Vela  
cuando me voy a dormir.

Escribe Federico en su gacela:

Solamente por oír  
la campana de la Vela  
te puse una corona de verbena.<sup>106</sup>

Y aunque no de un modo tan explícito como en estos dos poemas, las alusiones a la canción popular aparecen de pronto en versos sueltos. En la propia “Gacela IV del amor que no se deja ver” mezcla varias canciones populares. La que hemos aludido cuya obviedad es clara, pero también encontramos una canción infantil casi infiltrada en el verso octavo (“desgarré mi jardín de Cartagena”). En la edición de Andrew Anderson en nota a pie de página leemos:

reproducción de una frase de otra canción, esta vez de origen popular e infantil, una canción de coro o de rueda: el trozo pertinente citado proviene de una versión recogida por Ian Gibson: “¡ay!¡ay!¡ay!;/¿cuándo vendrá mi amor?/ verbena, verbena,/ jardín de Cartagena”<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit*, Granada, col. Huerta de San Vicente, ob. cit. p. 33

<sup>105</sup> García Lorca, F., *Diván...* Mario Hernández (ed.), p. 25.

<sup>106</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit*, col. Huerta de San Vicente, ob. cit., p. 17.

<sup>107</sup> García Lorca, F., *Diván...* A.Anderson (ed), ob. cit. p. 199.

Asegura Gibson haber tomado la canción del libro de Rafael Martínez Nadal *Cuatro Lecciones sobre Federico García Lorca*, sin embargo los versos que encontramos en Martínez Nadal son diferentes de la canción que nos ocupa<sup>108</sup>.

Tadea Fuentes en el trabajo titulado *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, reproduce dos versiones de esta canción infantil. Una versión cantada en Almería y la otra en Fuentevaqueros, como bien sabemos, pueblo natal y de primera infancia de García Lorca, y en ninguna de ellas aparecen los versos que señala Gibson:

I.- A la víbora de la mar  
por aquí podéis pasar.  
-Por aquí yo pasaré  
y una niña cogeré.  
-Esa niña, ¿cuál será  
la de alante [sic] o la de atrás?  
-La de alante [sic] corre mucho  
la de atrás se quedará.  
Verbena, verbena,  
jardín de Cartagena.

[Almería]

II.- Pasimisí, pasimisá  
por la Puerta de Alcalá,  
la de alante corre mucho  
la de atrás se quedará.  
Verbena, verbena,  
jardín de Cartagena.

[Fuentevaqueros]<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Leemos en Martínez Nada, R., *Cuatro Lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1980. p.87:

A la víbora del amor  
Por aquí podéis pasar,  
La de alante corre mucho  
La de atrás se quedará.  
Pasiminí, pasimisá,  
Por la Puerta de Alcalá.

[En esta versión no aparece “verbena, verbena, jardín de Cartagena”. Explica Martínez Nadal que el sentido de “pasiminí, pasimisá” “era deformación fonético-burlesca de “Passe monsieur, passe le roi” del modelo francés, quizás traído a España con las tropas napoleónicas, y a quien la madrileña Puerta de Alcalá otorgaba carta de ciudadanía” (87).

<sup>109</sup> Fuentes, Tadea, *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2004, p. 45.

Escribe el hispanista irlandés en la biografía del poeta:

Muchas veces las canciones populares que afloran en la poesía y en el teatro lorquianos -y lo harán hasta su muerte- eran cantadas en corros o ruedas por niños y niñas.<sup>110</sup>

Gibson, al evocar esta canción infantil, hace referencia al poema “Balada triste” (1918) del *Libro de Poemas* de Federico García Lorca, dónde García Lorca escribe:

Pasé por el jardín de Cartagena  
La verbena invocando  
Y perdí la sortija de mi dicha  
Al pasar el arroyo imaginario.<sup>111</sup>

Después de lo visto en los volúmenes que se conservan en los estantes de su biblioteca, no pueden faltar los cantos populares, las nanas, los juegos infantiles en su obra poética, como no faltaron en su vida. Aunque el juego de construir un poema basándose en una canción popular, no es tampoco nada nuevo. Poemas contruidos a ritmo de cantares encontramos, por ejemplo, en Gloria de la Prada<sup>112</sup>, además de los citados de Manuel Machado y otros varios autores.

La música es “Arte por Naturaleza” señala García Lorca en “Divagación. Las reglas de la música”: “La música es el campo eterno de las ideas [...] Para poder hablar de ella, se necesita una gran preparación espiritual y, sobre todo, estar unido íntimamente a sus secretos”.<sup>113</sup> Quizás esos “secretos” son los que hacen que el poeta granadino utilice el procedimiento sinestésico de la tradición esotérica, la “harmonía”, la “analogía universal”, vivir el arte como la vida y la vida como arte que Rubén Darío describe en *Prosas Profanas*:

Ama tu ritmo y rima tus acciones  
bajo su ley, así como tus versos;

---

<sup>110</sup> Gibson, Ian, *Vida, pasión...* ob. cit. p.115.

<sup>111</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. I, ob. cit., pp. 77/78

<sup>112</sup> Ver: *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Pepa Merlo (ed), Sevilla, col. Vandalia, Fundación José Manuel Lara, 2010, pp. 105/106.

<sup>113</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. IV, ob. cit., p. 42.

eres el universo de universos  
y tu alma una fuente de canciones.<sup>114</sup>

A los versos de este poema alude Federico en su conferencia “Divagación. Las reglas de la música” donde describe a Darío como un demiurgo, como ser supremo que se sitúa por encima de toda regla de la naturaleza, es decir, del Arte, y lo equipara a Beethoven, Wagner, Richard Strauss, Ravel y Debussy. Las reglas son para los mediocres, para los mundanos, no para los divinos. Escribe:

Llegó Rubén Darío, el Magnífico, y a su vista huyeron los sempiternos sonetistas de oficio que son académicos y tienen cruces, y huyeron aquellos de las odas a lo Quintana, y los que hacían poemas a lo Ercilla. Y él rompió todas las reglas, pero con aquella cantidad de ideas y de espíritu que guardaba en su corazón, y dio el silencio cuando cantó su “Marcha triunfal”, y es que las reglas se han hecho tan sólo para las mediocridades, que a la fuerza se empeñan en hacer una obra y se aprenden esos infectos manuales y dale que le das hasta que enseñan o un soneto hecho en tres años o una misa en do mayor.<sup>115</sup>

Como vemos, Rubén Darío y la estética modernista están mucho más presentes en la obra de Federico García Lorca de lo que hasta el momento se ha subrayado. Desde los primeros versos del autor granadino, que son claramente un testimonio de la influencia que Darío ejerció en el joven poeta, hasta el *Diván del Tamarit*, su último poemario. No quiero decir con esto que el *Diván* sea un homenaje al Modernismo, sino que la estética modernista nunca abandonó al poeta.

Lo más fascinante es la carencia de ejemplares de Darío<sup>116</sup> entre los libros que nos quedan de Federico García Lorca y es evidente que Rubén Darío debió de ocupar el lugar más privilegiado y cercano en los estantes del poeta granadino. Pero las actuaciones del tiempo sobre las cosas son, a veces, sorprendentes. Hallamos, por ejemplo, otros libros que han conseguido perdurar a pesar de los años:

“Para Federico G.L.

---

<sup>114</sup> Darío, Rubén, *Prosas Profanas*, Álvaro Salvador (ed.), Madrid, Akal, 1999, p. 16.

<sup>115</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. IV, ob. cit., p. 42s)

<sup>116</sup> Apenas un ejemplar de *Parisiense* (Madrid. Mundo Latino. 1920)

*poeta de verdad y  
amigo de hoy, de  
ayer y de mañana”*

Oliveiro Gironde.

Escrita a plumilla en la segunda hoja del ejemplar *Espantapájaros: (Al Alcance de Todos)* (Buenos Aires, Proa, 1932), el escritor argentino le dedicó este ejemplar durante la estancia de Federico García Lorca en Buenos Aires y Lorca siempre lo conservó. Esos versos del “Cantar de las ranas”<sup>117</sup> que tanto recuerdan a la “Gacela XI Del amor con cien años”<sup>118</sup> (“Suben por la calle/los cuatro galanes./Ay, ay, ay, ay/Por la calle abajo van los tres galanes...”) y la “Casida IX De las Palomas Oscuras” (“¿dónde está mi sepultura?/ “En mi cola”, dijo el sol /”En mi garganta”, dijo la luna”)<sup>119</sup>.

Tampoco el tiempo ha hecho desaparecer la novela *La Historia de Java*, de Elisabeth Mulder:

“*Para Federico Lorca, poeta excelso 1935*”. Bajo la dedicatoria una dirección de Barcelona: *Paseo Bonanova, 53*. En ella vivió durante mucho tiempo su autora, poeta, narradora, traductora. Llama la atención de este ejemplar la cita con la que Elisabeth

<sup>117</sup>

“Cantar de las ranas”

|        |        |      |      |        |        |    |
|--------|--------|------|------|--------|--------|----|
|        | ¡Y     | ¡Y   | ¿A   | ¿A     | ¡Y     | ¡Y |
| su     | ba     | llí  | llá  | su     | ba     |    |
| bo     | jo     | es   | es   | bo     | jo     |    |
| las    | las    | tá?  | tá?  | las    | las    |    |
| es     | es     | ¡A   | ¡A   | es     | es     |    |
| ca     | ca     | cá   | cá   | ca     | ca     |    |
| le     | le     | no   | no   | le     | le     |    |
| ras    | ras    | es   | es   | ras    | ras    |    |
| arri   | aba    | tá   | tá   | arri   | aba    |    |
| ba!... | jo...! | !... | !... | ba!... | jo!... |    |

Reproduzco la mitad del poema. La parte primera del mismo que forma una cabeza y un tronco del que pende el “Cantar de ranas” a modo de falda, es también un juego: “Yo no sé nada/ tu no sabes nada...”

<sup>118</sup> Recordemos que la “Gacela XI del amor con cien años” apareció publicada en *Almanaque Literario* en 1935, tres años después de la aparición del *Espantapájaros* de Oliveiro Gironde.

<sup>119</sup> Recordemos que la “Casida IX de las palomas oscuras” aparece publicada en *Héroe* en el mismo año que *Espantapájaros* de Gironde, en 1932.

Mulder<sup>120</sup> introduce la narración, una cita de Paul Gerald que a Federico no debió de pasar desapercibida:

*“Un esprit vraiment  
supérieur n’est jamais  
tout à fait dominé par  
l’amour”.*

Es el único título que encontramos de una escritora. Y extraña que sea el de Elisabeth Mulder, tan desconocida hoy que parece inexistente en aquel tiempo, y no el de Concha Méndez, cuya amistad y cercanía con el poeta granadino fue mucho más intensa.

De Percy Shelley, *Adonais: elegía a la muerte de John Keats*, una traducción de Manuel Altolaguirre que se publicó en *Héroe* en 1936. Más curiosa aún es una *Antología de Poesía Negra Hispanoamericana*, cuya selección corrió a cargo del poeta y ensayista cubano Emilio Ballagas y que en contra de lo que pudiera pensarse, no lo adquirió durante su estancia en Cuba, pues este volumen se editó en Madrid, Aguilar en 1935. Una *Antología de la poesía catalana* realizada por Martí de Riquer, Miguel i Verger y Joan Teixidor, publicada en *Quaderns Literaris* en 1936, probablemente conseguida de la mano del propio Teixidor. Una antigua versión de Cipriano de Valera de la *Biblia*, los *Cuentos Fantásticos* de Balzac, Beaumarchais, Shakespeare... títulos y detalles de una biblioteca en la que no encontramos los libros de Alberti, Cernuda, Salinas, Dámaso Alonso, Guillén... sus contemporáneos. Aquellos que con el tiempo evolucionarían dejando de lado a los maestros, aunque no olvidándolos completamente:

A diferencia de otros artistas de su época, los poetas del 27 hicieron compatibles sus afanes de originalidad con el máximo respeto por la tradición. [...] Para Dámaso Alonso, `no hay quiebra fundamental, por muy distintos que sean sus extremos, entre la revolución modernista y la poesía de hoy´. Según él, los cambios, pasando por el modernismo, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, la generación del 27 y los poetas de entonces (año de 1948), se señalan por negaciones más o menos superficiales, pero subsiste una trama continua y soterrada que le da unidad al proceso evolutivo. Jorge Guillén sostiene la misma tesis: `No se ha roto -dice- con la tradición, y las novedades de

---

<sup>120</sup> Para más datos sobre Elisabeth Mulder ver *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas entorno a la Generación del 27*, ob. cit. pp. 181/197 y 301/302



Rubén Darío y de sus continuadores van a ser ampliadas por estos poetas. Sin embargo, a pesar de reconocer a Rubén Darío como un punto de partida; [...] es evidente en todos sus integrantes una actitud de rechazo frente a la ganga retórica y los excesos verbales del modernismo.<sup>121</sup>

Desde luego, tal y como hemos venido analizando, el que menos cortó con la tradición, fue sin duda, Federico García Lorca. El Romanticismo, el Modernismo, se funden en su último poemario con todas las fases por las que los poetas de la Generación del 27 pasaron, el neopopularismo (ya hemos visto la profusión de poemas en este libro, cuyo vínculo con temas y formas populares tratados desde un punto de vista culto y muy formalista, es manifiesto); el gongorismo y la vanguardia; e incluso esa lucha “por una poesía sin pureza”, por una poesía comprometida que adquiere su mayor fuerza a partir de 1935.<sup>122</sup>

Algunos de los miembros de la Generación del 27, coetáneos de Federico García Lorca, necesitaron varias rupturas con sus padres y hasta con ellos mismos, con la vanguardia y en contra punto, una conciliación con la tradición. Habían recorrido un camino de estilos, escuelas, corrientes y doctrinas dispares que fueron abandonando y sustituyendo unas por otras. Federico García Lorca, sin embargo, mantuvo desde el principio hasta el final de su obra una constante: tomó de cada movimiento nuevo

---

<sup>121</sup> *El grupo poético de 1927. Antología.* Ángel González (ed.), Madrid, Taurus, 1978. pp 19/20.

<sup>122</sup> En declaraciones de Federico García Lorca a Felipe Morales el 7 de abril de 1936, “Dos hombres a la orilla de un río”, confiesa Lorca:

-Ahora estoy trabajando en una nueva comedia. Ya no será como las anteriores. Ahora es una obra en la que no puedo escribir nada, ni una línea, porque se han desatado y andan por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía. [...] La verdad de la comedia es un problema religioso y económico-social. El Mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el Mundo no piensa. Ya lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio el aire con sus bostezos. Y el rico dice: “¡Oh qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted el lirio que florece en la orilla”. Y el pobre reza: “Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre”. Natural. El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el Mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución. ¿Verdad que estoy hablando en socialista puro?

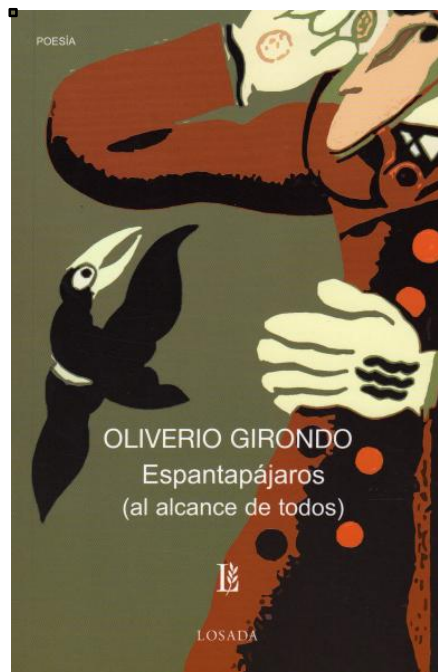
Un poco más adelante en “Los cuatro libros por publicar” declara:

[...] El libro de *Sonetos* significa la vuelta a las formas de la preceptiva después de un amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima. En España, el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada.

(*Obras Completas*, vol. III, Galaxia-Gutenberg, ob. cit. pp. 631/632. 633)

únicamente aquello que consideró apropiado para su obra y desechó lo que no servía para construir su estilo. Pero nunca llegó a comprometerse ciegamente con ninguno de los movimientos que transitaron el primer tercio del siglo XX.

De todos, Federico García Lorca, fue siempre fiel a su biblioteca, alejándose poco de los títulos que llenaron los anaqueles que en algún momento revistieron los muros de sus habitaciones, la de Madrid, las de Granada, y que hoy perduran en el tiempo, se conservan archivados y catalogados en la Fundación<sup>123</sup> que lleva su nombre, para ratificar que, entre las páginas de las obras de Federico García Lorca, están latentes todos aquellos volúmenes, un pequeño compendio de la Historia de la Literatura.



---

<sup>123</sup> El catálogo de la biblioteca de Federico García Lorca lo detalló Manuel Fernández Montesinos en 1985 en el volumen *Descripción de la biblioteca de Federico García Lorca (catálogo y estudio)*.

## **V.- SENZA MISURA**

## **SENZA MISURA**

### **ANÁLISIS MÉTRICO, MORFOLÓGICO Y SEMÁNTICO**

*Madrid, octubre, 1924.*  
*Acababas de volver de Granada. [...] Te escuchaba*  
*por primera vez. Tu mejor romance.*  
*Rafael Alberti.*

El 12 de diciembre de 1977, Vicente Aleixandre leía su discurso de recepción del premio Nobel. En su disertación refería cómo “poesía, arte, es siempre y ante todo, tradición, de la que cada autor no representa otra cosa que la de ser, como máximo, un modesto eslabón de tránsito hacia una expresión estética diferente”<sup>1</sup>. Unía “tradición” y “revolución” en un mismo enunciado y las equiparaba dándoles un único sentido a dos términos en apariencia tan opuestos: “No os asombre, pues, que un poeta que empezó siendo surrealista haga hoy la apología de la tradición. Tradición y revolución. He ahí dos palabras idénticas”<sup>2</sup>.

Con los pies puestos en un presente de ruptura, de vanguardia, de construcción de un nuevo orden estético y la mirada vuelta hacia la tradición, Federico García Lorca nos evidenciaba que la fusión es posible y además, nos ofrecía el *Diván* como el resultado final de ese ensamblaje entre “tradición” y “revolución”. Nos proponemos en este nuevo apartado desmontar cada poema, desbrozar el poemario de todo el artificio que nos impide ver la estructura real sobre la que se erige y se soporta el libro. Podremos comprobar entonces, cómo cada una de las piezas que componen el andamiaje de este último trabajo del poeta granadino, cada una de las gacelas y de las casidas, es el resultado de esa unión perfecta.

---

<sup>1</sup> [www.nobelprize.org](http://www.nobelprize.org)

<sup>2</sup> *Íbidem.*

Un cambio sólo puede sustentarse sobre la base de un proyecto existente. Del mismo modo que un experimento científico, de cuyos resultados se conseguirá algo completamente novedoso, parte de una premisa anterior y utiliza una materia prima conocida y, a veces, incluso, hasta de lo más primitiva, así la literatura se sostiene de toda la tradición. El acierto reside en el hecho de crear algo que, aparentemente, está muy lejos de lo conocido. No es otra cosa la que encontramos en este libro. Una poesía construida con basamentos propios de la tradición clásica, el neopopularismo e incluso el folclore, pero que se nos muestran como algo innovador.

Las palabras de Vicente Aleixandre, por ser elegidas para el que sería el discurso más importante que habría de dar en su vida, debían constituir un concepto esencial para él. Palabras que conformaron una máxima constante en el *modus operandi* de su compañero de generación, Federico García Lorca. En la mayor parte de sus obras, el vaivén de lo clásico a lo más vanguardista, del surrealismo al romance, el juego de crear formas nuevas utilizando formas viejas, ensamblando unas y otras en una suerte de articulación perfecta, será la manifestación de la genialidad que ha hecho del poeta granadino un poeta universal.

Pero Federico García Lorca va más allá en ese juego de utilización de formas dispares, de fusión de distintas estructuras. En él siempre hay una vuelta de tuerca más. No se trata únicamente de que tome los elementos de la tradición poética española para que, uniéndolos a las formas nuevas, consiga un resultado original; eso sería un modo de proceder demasiado obvio. Nada es lo que parece en nuestro poeta. Así pues, nos ofrece un *Diván*, compuesto por gacelas y casidas. Sin embargo, sabemos que ni el diván es tal ni las formas gacela y casida se ajustan a la estructura a la que se asocian. Lo más fácil es pensar entonces que, nominando de este modo al libro y a sus poemas,

cumplía con el autocompromiso de homenajear a la poesía árabe-andaluza. Conclusión que supondría desvalorizar, una vez más, al poeta granadino.

Escribe Adolfo Federico de Schack en *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, libro que Federico García Lorca conocía bien:

El beduino cuyos ojos se han hecho más perspicaces con la contemplación de la naturaleza, ve todo cuanto le circunda bajo mil diversos puntos de vista, y sabe dar novedad aún a los objetos con más frecuencia descritos.<sup>3</sup>

La magia de Federico García Lorca, como la del beduino, reside precisamente en ver todo y desde todos los enfoques y saber unirlos en una forma de mestizaje que dota a cada elemento de una nueva vida. Un ejemplo claro de lo que estamos hablando son las palabras que el propio Federico García Lorca escribe a propósito del *Romancero Gitano*:

El romance típico había sido siempre una narración<sup>4</sup> y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero* como el llamado “Romance Sonámbulo”, donde hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático y nadie sabe lo que pasa ni aún yo porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora<sup>5</sup>.

“Fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad”, confiesa Federico García Lorca como estrategia de éxito del *Romancero*. Como bien señaló Antonio Quilis, “el romance ha sido uno de los poemas que ha tenido una constante histórica en toda nuestra literatura”<sup>6</sup>, desde el barroco, considerado como el Siglo de Oro de la poesía española, donde este tipo de metro alcanzó su máximo esplendor en los

---

<sup>3</sup> De Schack, A.F, *Poesía y Arte en los árabes en España y Sicilia*, Juan Valera (tr.), Tomo I, Sevilla, Francisco Álvarez y C<sup>a</sup> editores, 1881, p. 16.

<sup>4</sup> Señala Domínguez Caparrós en su estudio de métrica *Métrica Española* (Madrid, Síntesis, 2000, p.231) que:

Desde el punto de vista estilístico, se diferenciaban dos tipos fundamentales de romance: el narrativo y el lírico. Antonio Machado destaca estos dos aspectos cuando ve en el romance -“que canta y que cuenta”- “una creación más o menos consciente de nuestra musa que aparece como molde adecuado al sentimiento de la historia y que, más tarde, será el mejor molde de la lírica, de la historia emotiva de cada poeta”.

<sup>5</sup> García Lorca, Federico, *Prosa*, Madrid, Alianza, 1980, p.52

<sup>6</sup> Quilis, Antonio, *Métrica Española*, Madrid, col. Aula Magna, Ed. Alcalá, 1973, p. 150.

versos de Quevedo, Lope, Góngora... hasta la llamada *Edad de Plata* que abarcó a tres generaciones, la del 98, la del 14 y, por supuesto, la del 27, en la que Federico García Lorca es uno de sus miembros más destacados. El romance está presente en la obra del poeta granadino, hasta tal punto que parece que se atreve con todas las variantes que nos brinda este tipo de metro. Desde el *romance clásico*, que suponemos en el “Romance Sonámbulo”, del *Primer romancero gitano* (“Verde que te quiero verde./ Verde viento. Verdes ramas...”<sup>7</sup>), “poema formado por una serie de octosílabos -indeterminada en cuánto al número de versos-, con rima asonante entre todos los versos pares, y con los versos impares sueltos. Puede estar dividido por el sentido en grupos de cuatro versos, y pueden intercalarse estribillos o canciones -en versos octosílabos o de otra clase-.”<sup>8</sup> Aunque ya hemos visto que el autor no se limita a constreñir el poema en la forma métrica clásica sin más, sino que además, juega con todos los elementos que puede. La *endecha*, un romance formado por versos de siete sílabas, que encontramos con profusión en los primeros libros del poeta granadino (“A una ciudad lejana/ ha llegado Don Pedro./ A una ciudad lejana/ entre un bosque de cedros...”<sup>9</sup>), e inclusive el *romance heroico*, compuesto por versos de once sílabas, y que en palabras del propio Antonio Quilis, “no ha sido muy frecuente en nuestra métrica”<sup>10</sup>, pero con el que según Daniel Devoto, Federico García Lorca no sólo se atreve, sino que elige esta forma para inaugurar el *Diván del Tamarit* con “La gacela del amor imprevisto”, aunque veremos más adelante hasta qué punto puede considerarse este poema como tal en su consideración métrica.

---

<sup>7</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, I, ob. cit. p. 420.

<sup>8</sup> Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Ed. 2004. p. 361.

<sup>9</sup> García Lorca, F., “Burla de Don Pedro a caballo. Romance con lagunas”. *Obras Completas I*, ob. cit. p. 450.

<sup>10</sup> Quilis, Antonio, ob. cit. p. 163.

Celia del Moral en el artículo “Aportación al estudio de la métrica árabe a través del Diwán de Ibn Al-Jatíb y de otros poemas del reino Nazari”, nos destaca el papel tan importante que dentro de la poesía árabe jugará la métrica:

Dentro de la poesía árabe llegó a ser tan importante y tan poderoso [sic], que ejerció una verdadera tiranía sobre el concepto o significado (*ma'nà*) hasta el punto que se ha dicho en más de una ocasión que la poesía árabe clásica, sobre todo en sus últimos tiempos, estaba presa en su propia forma, encadenada a su rima, tan sometida a los estrechos moldes de los antiguos metros que, en vez de expresar nuevos conceptos y sentimientos con el transcurso de los siglos, no ha hecho más que repetir los mismos tópicos, hasta llegar a “acartonarse” y “agonizar” en los muros de la Alhambra (según palabras de Emilio García Gómez).<sup>11</sup>

A esta perfección métrica había que unir toda una serie de artificios metafóricos como elemento fundamental para conseguir que el poema atrapara al lector. Schack en su estudio hace hincapié en este elemento:

Las producciones líricas de los poetas arábigo-hispanos se distinguen en general por la dicción rica y sonora y por el brillo y atrevimiento de las imágenes [...] nos agobian a menudo con un diluvio de palabras pomposas y de imágenes esplendentes [sic]. Como si no les bastase conmovernos, propenden [sic] a cegarnos, y sus versos se asemejan, por el abigarrado colorido y movimiento deslumbrador de las metáforas.<sup>12</sup>

Pero a Federico García Lorca, ni le interesa ceñirse a la métrica clásica castellana ni tampoco a la arábigo-andaluza, cuya dificultad es mayor considerando la distancia que le separa de la lengua árabe, y después del despliegue metafórico de *Poeta en Nueva York*, hay en este último poemario una mayor contención. Aunque tampoco pretende apartarse ni de una forma ni de la otra. El resultado final es que nada es lo que parece, pero todo es lo que nos parece.

El juego comienza desde el título mismo del libro, *Diván*, que como sabemos, en la literatura árabe y persa, viene a designar una recopilación de lo mejor de la obra de un poeta, una especie de antología, de selección de la obra poética de un autor. Es cierto

---

<sup>11</sup> Del Moral, Celia, “Aportación al estudio de la métrica árabe a través del Diwán de Ibn al- Al-Jatib y de otros poetas del reino nazari”, *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, Granada, Universidad de Granada, 1988, vol. XXXVII, fascículo 1º, pp.183 a 194 [cita en pp.183/184]

<sup>12</sup> De Schack, A. F., *Poesía y Arte de los árabes de España y Sicilia*, ob. cit. pp. 113/114



que este libro no se ajusta literalmente a la definición de diván que nos brindaba Gaspar María de la Nava, Conde de Noroña (“*Diván* se llama una colección de poesías por orden alfabético, pero al revés de las que pudiéramos hacer nosotros, pues se guían para formarlas por la última letra en que acaba el primer verso de cada poesía, y, como escriben de derecha a izquierda, a nuestra vista se presentan en el orden nuestro, esto es, todas las iniciales de izquierda.<sup>13</sup>”), pero el poeta granadino se ciñe a la primera definición y nos presenta en este libro un compendio de lo mejor de su aprendizaje: la fusión perfecta que ha conseguido desde la influencia modernista o el neopopularismo de los primeros libros al surrealismo del inmediatamente anterior al *Diván, Poeta en Nueva York*. Es el epítome perfecto de su madurez poética. Este libro no podía denominarse de un modo más acertado. Camuflados bajo la denominación de “gacela” o “casida”, encontraremos coplas de romance heroico, pareados dodecasílabos, cuartetos, eneasílabos, el decasílabo tan cultivado en la poesía provenzal, alejandrinos, endecasílabos, etc.

Vimos en su momento cómo Federico García Lorca concibió unos poemas como casidas y luego cambió su denominación, llámándolos gacelas, y lo hizo simplemente cambiando la denominación en el título, pues fue el contenido temático, más o menos erótico, el que finalmente decantaba un poema hacia la gacela o hacia la casida.

Los poetas andalusíes desarrollan una abundante poesía de tipo homoerótico desde el siglo X. La descripción de la belleza de los efebos es muy semejante a la femenina, de forma, que a veces, es difícil saber si es una joven o un muchacho el descrito, tal vez en una ambigüedad buscada por el propio poeta, tanto en las imágenes como en los usos gramaticales.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Noroña, Conde de., *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, Santiago Fortuño (ed.), Madrid, Hiperión, 2003, p. 252.

<sup>14</sup> Rubiera Mata, M<sup>a</sup> Jesús, “La poesía árabe clásica en Al-Andalus: época omeya” p. 62.

Aunque en palabras de Celia del Moral, “el poeta árabe utiliza indistintamente el masculino o femenino por cuestiones métricas o estilísticas, y en ocasiones, podría referirse lo mismo a un hombre o a una mujer”<sup>15</sup>.

De todas las formas que el poeta podría elegir para expresar ese erotismo, es la gacela en la que más cómodamente se desenvuelve. Celia del Moral escribe a este respecto en “Huellas de la literatura árabe clásica en las literaturas europeas. Vías de transmisión”:

Motivos de poesía erótica como la gacela (su cuello, su talle, sus andares) comparados con la amada, los ojos soñolientos o dormidos, los ojos como espadas, la violeta mojada de rocío comparada a los ojos azules, la saliva como néctar, etc., o ideas y metáforas acerca de la muerte y la brevedad de la vida, así como determinadas descripciones de la naturaleza, son harto conocidas en la poesía árabe desde antes del Islam y se dan también, con una gran similitud, entre los poetas del XIX.<sup>16</sup>

Pero existe un aspecto que trasciende estos elementos, un componente que da sentido y otorga un cariz bien determinado a los poemas que nuestro poeta decide denominar como “gacelas”, y es que en árabe “gacela” y “luna” son términos masculinos:

Pero hay algunos signos muy claros, algunos enmascarados en las traducciones debido a que en castellano «gacela» y «luna» son femeninas, pero en árabe son masculinas.<sup>17</sup>

En versos del poeta Al-Mu`tamid, en un apartado titulado “Mozos”, encontramos los siguientes versos:

Vi tu collar entre las lanzas que parecían árboles entretejidos y creía ver una estrella. ¿Acaso tu cara no es la luna con fondo astral que quita la oscuridad con brillante luz?<sup>18</sup>

La casida tenía un tema lírico de género normalmente panegírico. En palabras del propio Federico de Schack, “empezaron a escribirse poesías más externas, o *Kasídas*, en

---

<sup>15</sup> Del Moral Molina, Celia, “Notas para el estudio de la poesía árabe-granadina”, *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, Universidad de Granada, Granada, 1984-1985, vol. XXXIII, fascículo 1º, pp. 55-94. 74.

<sup>16</sup> Del Moral, Celia, “Huellas de la Literatura árabe clásica en las literaturas europeas. Vías de transmisión”. *La confluencia de culturas en el Mediterráneo*, Francisco A. Muñoz, (ed.) Unv. Granada. Granada. 1993. pp.194-214. 213.

<sup>17</sup> Rubiera Mata, M.J, *Literatura Hispanoárabe*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 62..

<sup>18</sup> Al-Mu`tamid, *Poesías*. (Miguel J. Hagerty, trad. ed. introd.), Barcelona, Antoni Bosch editor, 1979, p. 59.

las cuales el poeta convida a uno o más amigos, que le acompañen en una peregrinación, a lamentarse con él sobre el suelo dichoso, ya abandonado, donde moró su amada. [...] Sumido en sus recuerdos, cuenta las horas deliciosas que ha pasado con su amor”<sup>19</sup>. Además, la estructura de la casida es fija, cosa que no ocurre con la gacela. Dividido en tres parte, la primera (*nasíb*): elegía amorosa donde el poeta recordaba sus amores siempre frustrados; la segunda (*rahíl*), el poeta describe sus viaje por el desierto y la tercera y última (*madíh*), un elogio al personaje a quién se dedica la casida<sup>20</sup>. Desde el punto de vista de la métrica, la casida clásica se caracteriza por una única rima que se mantenía a lo largo de todo el poema. En su forma más extendida suele componerse de pareados, aunque en la versión persa posterior solo hay un pareado al principio, mientras que a partir de ahí sólo el segundo verso de cada par rima con dicho pareado inicial.

De la forma métrica de la gacela, leemos en *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*:

Las leyes de este poemita son las siguientes: 1ª. Que los dos versos primeros sean consonantes entre sí y después todos los pares, o que los dos versos primeros acaben con la misma palabra y ésta se repita en el final de todos los pares. 2ª. Que cada dístico o *beit* esté como separado y tenga un sentido diferente. Esta regla no es tan general que no se vean muchas odas en las que dos o tres dísticos estén enlazados con una misma idea. 3ª. Que no debe constar de menos de cinco *beit* o dísticos, ni de más de trece. [...] 4ª. Que en el último dístico, que llaman *Shahi-beit*, dístico real, se debe nombrar al poeta<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> De Schack, A.F., *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, ob. cit. pp. 14-15.

<sup>20</sup> Esta partición la señala Mª Jesús Rubiera Mata en *Literatura Hispanoárabe* (ob. cit., p. 16), clasificación que hacía Ibn Quatayba en *Libro de la poesía y los poetas*:

- 1.-Apertura Nostálgica (*naqíb*): en la que el poeta reflexiona sobre su pasado.
- 2.- Alivio de la nostalgia (*tajallus*). Sirve de transición a la siguiente parte del poema.
- 3.-(*Rahíl*) el poeta contempla la dureza de la naturaleza y de la vida alejada de la tribu.

Los persas variaron la temática de la casida clásica, aunque no las tres partes en las que aparece dividida:

- 1.-Al comienzo describen un suceso natural:
  - Paso de las estaciones
  - Un paisaje
  - Una amante imaginaria.
- 2.- (*Tajalloz*) El poeta se dirige a sí mismo utilizando un seudónimo
- 3.- Se pide un favor a un mecenas.

<sup>21</sup> De Nava, Gaspar María, Conde de Noroña, *Poesías asiáticas puestas en verso castellano...* ob. cit., p. 249.

Después de todo lo dicho acerca de las formas árabes, podemos señalar que Federico García Lorca, para su propio *Diván*, optará por tomar de ellos la temática y vestirla con las formas castellanas.

Aunque, en cierto sentido, tampoco se aparta demasiado de esta mezcla de metros entre los pareados de la casida y los dísticos de la gacela (dos versos hexámetros seguidos de un pentámetro), en lo que se refiere a la variedad de metro que veremos en un algunos poemas.

Se trata de jugar a veces con la variedad métrica dentro de un mismo poema, y, otras veces, de tomar la forma castellana y aplicarle la imaginería lírica de la poesía de los árabes y los persas. “Los asuntos sobre los cuales escriben, son de varias clases. Cantan las alegrías del amor bien correspondido y el dolor del amor desgraciado, pintan con las más vivos colores la felicidad y lamentan con acento apasionado el pesar de una separación”<sup>22</sup>, señala De Shack. No hay mejor manera de enriquecer la pintura que crear todas las mezclas posibles. Así es como nuestro poeta conseguirá un auténtico mestizaje y con él, su gran homenaje.

Las referencias que aparecen ocultas entre los versos de este poemario aluden a toda la Historia de la Literatura. Son tantos los referentes culturalistas y populares, que resultaría imposible en un único trabajo hacer un estudio pormenorizado y exhaustivo de cada uno de ellos, sobre todo, es imposible abarcar todos los estudios referidos a un mismo asunto, por lo que hemos intentado que estén presentes cada uno de los temas de los que Federico García Lorca se hace eco, pero somos conscientes de la limitación a la que el propio poeta nos ha sometido.

---

<sup>22</sup> De Schack, A.F., *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, ob. cit. p. 115.

## **NADA ES LO QUE PARECE**

Para abordar el tema de la métrica y la semántica, por un lado, y el léxico por el otro, el crítico Daniel Devoto en *Introducción a Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, titula los dos capítulos en los que va a tratar estos asuntos como “Primer asedio, técnico” y “Segundo asedio, léxico” respectivamente. No se puede asediar un poema. Aunque intuimos que lo que Daniel Devoto, de un modo tal vez no demasiado preciso,<sup>1</sup> quiere anticiparnos es la dificultad en el análisis métrico y semántico. Porque nada es lo que parece en lo que a simple vista el poeta nos presenta. La genialidad que nos muestra el poeta en este poemario reside precisamente en ocultar, bajo el aspecto muchas veces de una cancioncilla inocente, una composición compleja desde el punto de vista métrico, rítmico y semántico. Tres aspectos muy diferentes pero que se necesitan para formar la entidad del poema, para crear la música que el poeta quiere construir, a base de repeticiones de sintagmas, de versos, a base de oposiciones... Cada poema es un juego, un engranaje en el que todas las piezas encajan a la perfección, un mecanismo en el que lo que *a priori* se piensa como independiente, está en interrelación, como las diminutas piezas de un reloj. La grandeza de este libro no reside únicamente en cada verso, sino en que desde lo más pequeño, cada sílaba y su acentuación, a lo más grande, cada poema, forman parte de un juego de correspondencias: el ritmo acentual, la métrica, la repetición de conjunciones, de enunciados, de estrofas a modo de estribillos, la semántica misma de los poemas. Con un poema de inicio y un poema final que nos resume el libro completo: Un amor imprevisto, un amor imposible por fugaz o por estar fuera de los cánones establecidos.

---

<sup>1</sup> Según la definición que encontramos en el DRAE de la palabra asedio, no podríamos de ninguna manera atribuirle a un poema:

asedio: acción y efecto de asediar.

asediar: 1. cercar un punto fortificado, para impedir que salgan quienes están en él o que reciban socorro de fuera.

2.- Importunar a alguien sin descanso con pretensiones.

## **V.1.1.GACELAS**

## I.-GACELA DEL AMOR IMPREVISTO

### I

Escribe Devoto:

El esquema métrico es:

9 x 11 a ( x a)<sup>n</sup>

Es decir que, salvo el eneasílabo inicial, la gacela está escrita en coplas de romance heroico.<sup>2</sup>

Sin embargo, para que podamos denominar a un romance como tal, también el eneasílabo inicial debería ser un endecasílabo. Todos los versos de este tipo de metro deben tener once sílabas. Y no podemos separar el primer verso del resto del poema para, de este modo, poder denominar al poema como un *romance heroico*<sup>3</sup>. Según este argumento ¿podríamos denominar a un soneto como tal aunque su primera estrofa no formara un cuarteto o su primer verso fuese un eneasílabo en lugar de un endecasílabo? ¿Podríamos decir que, salvo por su primera estrofa, el resto del poema es un soneto? Aunque esta gacela cumple con la rima asonante en versos pares que define al *romance heroico*, sin embargo no se ajusta al ritmo acentual, pues en este tipo de estrofa la acentuación debe recaer en la segunda y en la sexta sílaba de cada verso, es decir, los versos deben poder definirse como *yámbicos heroicos o a maiori*<sup>4</sup> (2, 6, 10), regla que en este poema se da exclusivamente en los versos finales de la última estrofa, pues en el resto del poema se mezclan distintos ritmos acentuales con un claro predominio del denominado verso *melódico* cuya acentuación recae en las sílabas 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup> (vv. 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 13). En los demás endecasílabos se alternan varios ritmos diferentes: el

---

<sup>2</sup> Devoto Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, ob. cit., p.87

<sup>3</sup> En la métrica española, tal y como señala José Domínguez Caparrós en *Diccionario de Métrica Española* (Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp.83-91), la copla es variada y diversa, pero no se recoge ninguna modalidad que se denomine “copla de romance heroico”, el modo en el que Daniel Devoto define a esta gacela. El romance heroico es denominado también como “romance endecasílabo” o “romance real”, (ver p. 367), pero no como copla.

<sup>4</sup> Leemos en *Métrica Española* (Domínguez Caparrós, J., Madrid, Síntesis, 2000, p. 152.):

El modelo rítmico de este verso es el yámbico, manifestado raramente en su plena acentuación de todas las sílabas pares, por lo que es normal distinguir dos tipos: el endecasílabo a maiori, llamado también heroico, con acento en la sexta sílaba.

verso tercero se compone del llamado ritmo de *gaita gallega*, cuya acentuación la encontramos en las sílabas primera, cuarta, séptima y décima. El ritmo *yámbico* de acentuación en las sílabas cuarta, sexta y décima reside en los versos 4º, 5º y 10º. El eneasílabo del primer verso tendría un ritmo acentual mixto, cuya acentuación recae en la tercera, quinta y octava sílaba. La variedad de acentuación rítmica se podría resumir en los siguientes versos:

- (v.1) Na-die-com-pren-dí-ael-per-fú-me (1,5,8) (*mixto*)  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9
- (v.2) de-laos-cú-ra mag-nó-lia-de-tu-vién-tre (3,6,10) (*melódico*)  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
- (v.3) Na-die sa-bí-a que már-ti-ri-zá-bas (4,7,10) (*de gaita gallega*)  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
- (v.4) un-co-li-brí-dea-mór-en-tre-los-dién-tes. (4,6,10) (*yámbico*)  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
- [...]
- (v.14) tu-cuér-po-fu-gi-tí-vo-pa-ra-siém-pre (2,6,10) (*yámbico heroico o a maiori*)  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Lo que tal vez Daniel Devoto quiso decirnos es que, a simple vista, este poema podía haber sido un *romance heroico*, que “parece” un *romance heroico*, si no fuese porque el poeta introduce un primer eneasílabo precisamente para romper con la forma clásica. Esta es la genialidad del poema, esa mezcla entre lo más tradicional y la ruptura de esa tradición.

Una de las figuras que aparecen más en esta gacela, es el encabalgamiento sirremático<sup>5</sup>, que dota al poema de una música determinada. Una profusión de encabalgamientos suaves (vv.1-2; vv. 3-4; vv. 5-6; vv. 7-8; vv. 9-10; vv. 11-12 ) y un encabalgamiento abrupto, que se produce entre el verso encabalgante doce y el verso

<sup>5</sup> Quilis, A., *Métrica Española*, ob. cit., p. 78:

Quando la pausa incide en el interior de un sirrema formado por “sustantivo+adj” [...] “sustantivo +complemento determinativo” [...] “verbo+adverbio”.



encabalgado trece y que cambia por completo la música del poema, para precipitar el ritmo.

## //

***“Yo le ofrecí las perlas de mis ojos  
(que el íntimo sentir delatan siempre)”***  
Ibn Al-Zaqqaq

Nada está dejado al azar. Desde un punto de vista estilístico y semántico la composición y la forma del poema son fundamentales para crear la atmósfera del mismo y para reforzar su sentido, como lo son los elementos léxicos por los que el poeta opta. Recrea el escenario idóneo donde se encuentran los amantes.

Vemos que el poema está dividido en cuatro estrofas de cuatro versos cada una, cuatro cuartetos. En la primera, el poeta construye un juego de repetición con el primer y tercer verso (***Nadie comprendía el perfume/ de la oscura magnolia de tu vientre./Nadie sabía que martirizabas/un colibrí de amor entre los dientes.***). Un juego de repetición no de oposición, como veremos más adelante que señala Daniel Devoto. En ese juego de repeticiones de la primera estrofa, en ese epítome que enfatiza la idea del poema, el poeta viene a presentarnos un amor que aparece de un modo inesperado. Y es la mirada del personaje poético la única capaz de percibir al objeto del deseo, la única capaz de captar sus señales. Parece que dijera, “nadie más que yo percibía las señales que tu cuerpo emitía, el perfume, la lengua insinuante...”.

A la hora de analizar un poema, a veces, se tiende a obviar el título y el título sitúa al lector en el poema, es incluso parte fundamental que dota de sentido a éste. En la “Gacela del amor imprevisto”, el título nos ayuda a conocer el tema de la misma: la irrupción en la vida del personaje poético de un amor repentino. En la segunda y tercera estrofa el personaje poético nos ofrece datos físicos de ese objeto del deseo: una cabeza con rizos sobre la frente (“Mil caballitos persas en la plaza con luna de tu frente”),

de los versos 5 y 6, o la descripción de una mirada clara, del verso décimo (“tu mirada/ era un pálido ramo de simientes”). Una mirada fresca y clara, dos adjetivos que nos evocan el ramo. La palidez, trae consigo la idea de un rostro joven. Además de las connotaciones eróticas, libidinosas o sensuales que sugiere el hecho de que el ramo no sea de flores sino de simientes, tal y como se ha apuntado en algunos estudios, en los que no falta la alusión a la muerte (“reiteradamente el signo “ramo” se asocia con lo oscuro, la palidez, lo mortecino, connotando la inscripción de la muerte en lo vital”<sup>6</sup>). La simiente con su significado literal de semilla suele estar asociada al trigo, así la encontramos en la *Biblia*<sup>7</sup>, y así la encontramos en los *Autos Sacramentales*<sup>8</sup> de Calderón de la Barca al que tan aficionado era Federico García Lorca. Si tomamos “simiente” como la semilla del trigo, esa mirada que nos describe el poeta, es la mirada clara de alguien rubio, como el color del trigo.

El encuentro entre ambos en esas cuatro noches y el crecimiento del deseo (“*mientras yo enlazaba cuatro noches/ tu cintura, enemiga de la nieve*”), pues una cintura enemiga de la nieve, es una cintura ardiente. El escenario de fondo que enmarca a los amantes es, como bien sabemos, Granada y más concretamente el barrio del Albaicín (“Entre yeso y jazmines tu mirada”). Ya hemos comentado con anterioridad en este trabajo que este barrio árabe granadino se caracteriza por callejuelas cerradas por tapias blanqueadas y jazmines que se derraman sobre ellas. Este es el escenario del encuentro que el poeta nos está describiendo. Se centra en las tapias encaladas de los cármenes y

---

<sup>6</sup> Newton, Candelas, *Lorca una escritura en trance...*, ob. cit., p. 201.

<sup>7</sup> *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales (Eloino Nácar Fuster y Alberto Colunga. ed.) Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 11ª ed. Nov. 1971, p. 1247.

Cada vez que se haga alusión a la Biblia en este trabajo, estaremos usando esta edición.

Mt. 13:38. Se hace una comparación con lo que será el juicio final con el trigo, su siega y su cosecha: “El que siembra la buena semilla es el Hijo del hombre; el campo es el mundo, la buena semilla son los hijos del reino [...] la siega es la consumación del mundo”.

<sup>8</sup> *Autos Sacramentales Alegóricos y Historiales del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca. Obras Póstumas que saca a la luz don Pedro de Pardo y Mier*. Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1717. (Véase en Biblioteca Nacional: Biblioteca Digital Hispánica). La presencia de la simiente referida siempre al trigo la encontramos en las páginas 86, 99, 102 103, 272, 368, 370, 390 y 391.

en las flores que las cubren. Un barrio perfecto para sorprenderse con la aparición repentina de alguien. Entorno que está ya presente en el poeta granadino desde su primera obra, *Impresiones y Paisajes*, donde encontramos prácticamente el mismo verso (“entre yeso y jazmines”) descrito en prosa:

Por algunas partes, las calles son extraños senderos de miedo y de fuerte inquietud, formadas de tapiales por los que asoman los mantos de jazmines, de enredaderas, de rosales de San Francisco.<sup>9</sup>

¿Qué lugar más idóneo, de callejuelas “de fuerte inquietud”, para que aparezca sorpresivamente alguien, un amor imprevisto?

En la última estrofa, la conclusión, no puede ser otra que la consumación final del acto sexual (“*siempre, siempre: jardín de mi agonía/ tu cuerpo fugitivo para siempre/ la sangre de tus venas en mi boca,/ tu boca ya sin luz para mi muerte*”). El primer verso de esta estrofa viene arrastrado de la estrofa anterior en la que el poeta quiere prometer lo imposible, una continuidad en esa relación que *a priori* sabe que terminará cuando acabe el encuentro. Es la promesa que los amantes se hacen en plena efervescencia amorosa. Una promesa que el poeta quisiera que fuese tan real que estuviese escrita en “letras de marfil”, el material que usaban los antiguos para sus escritos, por tratarse este de una materia dura y compacta. Una promesa que nace del corazón (“para darte por mi pecho”) y que promete una eternidad (“*siempre/ siempre, siempre...*”<sup>10</sup>), una infinitud tan interminable como lo es el momento en el que los dos amantes están juntos. Un momento que parece no terminar nunca. Pero como venimos analizando, nada es lo que parece una vez más y hasta lo ilimitado es finito (“tu cuerpo fugitivo para siempre”), el amor imprevisto se marchará. Todo tiene un límite, que aquí se cierra en los dos últimos versos, con la consumación final del encuentro.

---

<sup>9</sup> García Lorca, Federico, “Albayzín”, *Impresiones y Paisajes, Obras Completas*, vol. IV, ob. cit., p. 123.

<sup>10</sup> Este procedimiento repetitivo nos recuerda al que encontramos en el guión *Viaje a la Luna*, donde en su apartado 5, leemos:

Letras que digan *Socorro, Socorro, Socorro* con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo. (Ver en *O.C. vol.II.*, ob. cit. p. 267).

La maestría del poeta granadino la encontramos una vez más oculta en lo más sencillo: utiliza el poeta el adverbio temporal “siempre” para expresar lo finito y lo infinito. En los versos 12 y 13, aparece funcionando como un objeto directo dependiente del verbo “decir”, su sentido es el de “en cualquier tiempo”. Es un “llevo toda una vida buscándote”. Sin embargo, en el verso 14, convierte el adverbio en una locución adverbial al añadirle la preposición “para” (“para siempre”) y su sentido entonces es el de “perpetuamente”. Anuncia la imposibilidad de que uno de esos “amores imprevistos” deje de ser fugaz en algún momento para convertirse en “para siempre”. Todos los amores fugaces finalmente son el mismo amor, aunque ninguno termina siendo un único amor duradero. El punto final es la consumación del encuentro.

Andrew Anderson ha querido ver en el penúltimo verso una alusión a la transustanciación espiritual, una conversión de las sustancias del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Cristo, y en ellas citando las palabras de San Marcos 14: 36: “aleja de mí este caliz”<sup>11</sup>:

Unlike the devout, able through the wine/blood to experience the “Real Presence” of transubstantiation and achieve spiritual communion with Christ, the poet is unable to attain any analogous communion or communication with his beloved, even when they are in close, and indeed passionate, physical contact. Furthermore, there may be other hints here of Gethsemane: possibly of “take away this cup from me” and certainly of the “Judas kiss” of betrayal.<sup>12</sup>

Pero en la transustanciación, la sangre se convierte en vino que el hombre bebe y aquí la sangre no solo no transmuta en nada, sino que es la sangre directa de las venas la que está en la boca. Y en cuanto a la cita de San Marcos, en este pasaje no se alude al cáliz de la sangre de Cristo, sino a la expresión hecha que viene a querer decir: “quítame esta zozobra o inquietud o preocupación que me consume...”. Nada que ver, a nuestro juicio, con el sentido de estos versos finales.

---

<sup>11</sup> *Sagrada Biblia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 1294.

<sup>12</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit. p. 38.

Cuatro versos perfectos en los que el poeta, con la maestría que le caracteriza, es capaz de describirnos el orgasmo de los amantes y comunicar al lector esa precipitación final en la que se desarrolla. Es un amor fugaz, no hay ligazón futura, han consumado y el objeto del deseo desaparecerá, se irá del mismo modo que apareció (es el “*tu cuerpo fugitivo para siempre*” que citábamos).

El análisis semántico que Devoto hace del poema, resulta un tanto enrevesado e incluso, en algunos momentos, contradictorio. Señala Daniel Devoto:

La construcción general es clara: la primera estrofa opone *nadie* (que implica un ‘tampoco yo’) a atributos eróticos del *tú*; la segunda y tercera van enfrentando ese *tú* con la aparición creciente (un verso, luego dos) del *yo*, y la última de ellas se cierra con la introducción de un *siempre* que, reiterado inmediatamente en la estrofa final, cambia de signo en su segundo verso (<<para siempre>>, es decir, que no se volverá a encontrar nunca), exactamente cuando ya “la cintura” y el “cuerpo” se han adentrado en “sangre”, o sea cuando lo buscado y encontrado como placer se ha tornado en el “amor imprevisto” cuya pérdida equivale a la muerte. Así lo revelan los elementos básicos del poema: [ Ni yo] comprendía... tu vientre, [ni yo] sabía de tu boca. [Algo] dormía en... tu frente, mientras yo enlazaba tu cintura. Tu mirada... era [una] pálida [promesa]. Yo busqué para dártelo, el *siempre* de mi pecho. Siempre, siempre, agonía mía, cuando te perdía para siempre y llevaba tu sangre en mi boca, ahora que tu boca ya no da luz a mi muerte”.<sup>13</sup>

Si ese “*nadie*” implica un “tampoco yo”, como señala Devoto, el encuentro entre ambos sería imposible. En la segunda y tercera estrofa, en lugar de la descripción del objeto del deseo, en lugar de la descripción del encuentro entre ambos, Devoto nos dibuja una especie de lucha y enfrentamiento en el que no parecería probable que se pudiera dar un encuentro sensual y sexual, sobre todo si como Devoto señala , “[Ni yo] comprendía... tu vientre, [ni yo] sabía de tu boca...”. El hecho de añadir al quinto verso en su análisis ese “[Algo]” encorchetado, nos lleva a pensar que el analista no ha sabido interpretar la imagen del verso “Mil caballitos persas dormían/ en la plaza con luna de tu frente”, pues está claro que ese “algo” son los caballitos persas, que sobre la frente, son la imagen perfecta de unos rizos. Aunque un poco más adelante en su estudio y después de analizar la opinión que al respecto tienen otros críticos, concluye que “aunque sea

---

<sup>13</sup> Devoto Daniel, *Introducción a Diván...* ob. cit., p. 87.

más fácil pensar en una frente con cabellos [...] lo único evidente de todo esto es que los “mil caballitos persas” están en el poema, que son mil innegables caballitos persas, y que por ellos “los versos se tornasolan con una policromía de miniatura persa”, (Emilio García Gómez)<sup>14</sup>. Lo cual no deja de ser un modo de curarse en salud. En la conferencia “Canciones de cuna españolas. Añada. Arrolo. Nana. Vou-veri-vou.”, Federico García Lorca utiliza ya los caballitos como símil del cabello sobre los ojos:

El texto provoca emociones en el niño y estados de duda, de terror, contra los cuales tiene que luchar la mano borrosa de la melodía que peina y amansa los caballitos encabritados que se agitan por los ojos de la criatura.<sup>15</sup>

Con respecto a la imagen del verso “*Entre yeso y jazmines, tu mirada*”, Devoto escribe: “sin que podamos aseverar [...] ese “yeso y jazmines” que encuadran la mirada son naturalmente la frente y la nariz.”<sup>16</sup> Pero la frente ya veíamos era una “plaza con luna”. El final del análisis del poema resulta un tanto confuso. No llegamos a entender con claridad a qué se refiere Devoto con el “siempre de mi pecho” y con “y llevaba tu sangre en mi boca, ahora que tu boca ya no da luz a mi muerte”. Si la boca no da luz a mi muerte ¿están ambos muertos? ¿a qué se refiere con la boca que no da luz? El análisis del poema que Daniel Devoto hace es que “el examen circunstanciado de algunas metáforas particularmente ricas sólo puede descarriarnos. De una vez por todas, la consideración de lo que los `críticos` han querido entender debe ponernos en guardia contra este deseo desalado de intelección y -sobre todo- contra sus frutos.”<sup>17</sup> Sin embargo, por lo que acabamos de ver, sus propias palabras caen en los mismos errores que él señala en otros críticos.

---

<sup>14</sup> Devoto, D., *Introducción a Diván del Tamarit de...* ob. cit. p. 88.

<sup>15</sup> García Lorca, Federico, *O.C.* vol. III., ob. cit., p. 118.

<sup>16</sup> Devoto, D., *íbidem*, p.87.

<sup>17</sup> Devoto, D., *íbidem*, p.87.

La imagen de la “boca sin luz” es otro juego más de opuestos que el poeta nos muestra. La boca es oscura de por sí. Encontramos esa oscuridad de la boca en expresiones populares: “Estar oscuro como boca de lobo”, por ejemplo, a lo que se refiere el DRAE para definir un lugar muy oscuro. Pero el poeta alude a una boca “ya sin luz” y al añadir el adverbio temporal “ya”, que indica un tiempo presente con el referente del pasado, Federico García Lorca quiere hacernos ver que en algún momento esa boca tuvo luz. Aunque Andrew Anderson relaciona esa “boca sin luz” con la oscuridad de la magnolia (“The phrase “ya sin luz” may recall the “oscura magnolia”<sup>18</sup>), con el verso “una muerte de luz que me consuma” de la “Gacela de la huida” e incluso con la “Luz del Mundo” de la Resurrección de Cristo (“that is, with Jesus as “*Light of the Word*” who experiences Resurrection as symbolized in the light of dawn”<sup>19</sup>), sin embargo, creemos que sería más correcto relacionarla con un apagón repentino, en el que todo lo que hay desaparece, para resurgir después algo nuevo y diferente. Como el soplo que apaga la luz de unas velas, aquél que vivió Beethoven una noche en la casa de la niña ciega que tocaba sus composiciones y que le instó a abrir la ventana para que entrara de lleno la luz de la luna. Cuando se hizo la luz, Beethoven dijo : “Improvisaré una sonata a la luz de la luna”, que terminó convirtiéndose en la Sonata para piano nº 14 en do sostenido menor “Quasi una fantasía”, Op. 27 nº 2, “Claro de Luna”.

Un apagón súbito que borra todo lo que existe. Esa luz que ya no está es la luz de la vida. Es el amor y la muerte. La muerte dulce, metafórica, el momento inmediato a la eyección, a la polución, a la eyaculación. Más que centrar el análisis de esta gacela en la muerte y resurrección de Cristo y en el martirologio cristiano tal y como hace básicamente Andrew Anderson en el estudio *Lorca Late's Poetry* o Eutimio Martín en

---

<sup>18</sup> Anderson A., *Lorca Late's Poetry*, ob. ci., p. 38.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 38.

*Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*<sup>20</sup>, quizás sería más preciso volver la vista a la mitología griega: Eros, el amor entre hombres<sup>21</sup> y Tánatos, la muerte sin violencia, suave. El símil de la muerte como el fin del encuentro sexual, encarnado en la figura de Tánatos, figura que curiosamente se representa con una antorcha encendida en la mano que se apaga o se cae. En definitiva, estamos ante los dos pulsos fundamentales de la vida, sístole y diástole, el amor y la muerte, que Goethe supo unir en el poema “Selige Sehnsucht” (“Dichosa Nostalgia”) de su *Diwan* tan citado en este trabajo. En palabras de Gaston Bachelard, “el destino que recibe de Goethe una gran divisa: “Mueres y continúas”<sup>22</sup>:

Decidlo sólo al sabio  
porque la multitud se mofa siempre:  
yo alabo a quien ansía  
consumirse en la llama.  
En el frescor de la amorosa noche  
[...]  
Mientras no alcances esto,  
ese: ¡muere y transfórmate!  
no serás en la tierra oscurecida  
más que un huésped sombrío.<sup>23</sup>

Gaston Bachelard en *La llama de una vela* señala que “en el prefacio al *Diván* Henry Lichtenberger señala cómo el misticismo de la poesía oriental se le aparece a Goethe como emparentado con el misticismo antiguo, con la filosofía platónica y heraclitiana. Goethe, que se sumergió en la lectura de Platón y de Plotino, percibe distintamente el parentesco que vincula el simbolismo griego con el simbolismo oriental.

---

<sup>20</sup> Martín, Eutimio, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid, Siglo XXI, 1986.

<sup>21</sup> “La reina Cipria, una mujer, aviva el fuego que enloquece a los hombres por las mujeres, pero el propio Eros convence la pasión de los hombres por los hombres”. (Meleagro, *Mousa Paidiké, Poetae Comici Graeci*, Paris Didot, 1864, p. 86)  
O en John Addington Symonds (Londres, 1908) *Un problema di Etica Greca*, Biblioteca de Progetto Gay, Olanda, 1 Abril 2005, p. 59.: “La regina di Cipro, una donna, lancia il fuoco che fa impazzire gli uomini per le femmine. Ma Eros stesso domina l’amore dei maschi per i maschi”

<sup>22</sup> Bachelard, Gastón, *La llama de una vela*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1975, p.52.

<sup>23</sup> Goethe, J.W., *Poemas del Divan de Oriente y Occidente*, Málaga, Cuadernos del Sur, 1972, p. 13.



Reconoce la identidad del tema sufí de la mariposa que se arroja a la llama de una tea y del mito griego que, de la mariposa, hace el símbolo del alma, presentándonos a Psíquis bajo la forma de una muchacha o de una mariposa capturada y aferrada por Eros, quemada por la antorcha.”<sup>24</sup>

Estos primeros versos del poeta alemán están en clara correspondencia con los últimos versos de la gacela que analizamos (“yo alabo a quien ansía/consumirse en la llama”). Goethe es la cara de una moneda que reproduce la idea del *stirb-werde*, morir para volver a ser. La otra cara sería la esfinge de Rilke que en *Las Elegías del Duino* (1912-1922), se refiere profusamente al mismo tema. En un pequeño fragmento de la segunda elegía leemos al final:

Y aquellos que son bellos.  
¡oh!, ¿quién los retiene? Incesantemente una apariencia de luz  
espejea en su rostro y se va.  
[...]  
Los amantes podrían, si lo supiesen, hablar extrañamente  
en el aire nocturno. Porque parece que todo  
nos ocultan. ¡Mira! Los árboles están; las casas  
que habitamos aún subsisten. Únicamente nosotros  
volamos por delante de todo como un correr del aire.  
Y todo concuerda en ignorarnos, quizá un poco  
por venganza y otro poco por esperanza inefable.<sup>25</sup>

El alma que se escapa por la boca. La luz de la vida y todo lo que ella arrastra consigo, escribiría el poeta en la “Oda a Salvador Dalí”:

Pides la luz antigua que se queda en la frente  
sin bajar a la boca ni al corazón del hombre.<sup>26</sup>

En “Canción Oriental” del *Libro de Poemas* leemos el verso “Porque eres la luz de la vida”<sup>27</sup> o en el poema “Cigarra”: “Y el sol se lleva tu alma/ Para hacerla luz”<sup>28</sup>. Los

---

<sup>24</sup> Bachelard, Gaston, *La llama de una vela*, ob. cit. p.53.

<sup>25</sup> Rilke, R.M., *Requiem. Elegías de Duino*, (Mechthild Von Hese Podewils/Gonzalo Torrente Ballester, trad.) Barcelona, Júcar, 1992, pp.119/121.

<sup>26</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas I*, ob. cit. p. 459

<sup>27</sup> Íbidem, p. 144.

<sup>28</sup> íbidem, p. 76.

ejemplos en este sentido son muy numerosos y los encontramos a lo largo de toda la obra de Federico García Lorca. Además es una imagen que inspirará a otros poetas coetáneos y modernos. Así, esta misma idea de la vida y la muerte que se escapa en forma de luz por la boca inspiraría los versos de Vicente Aleixandre del poema “Como Moisés es el viejo” de *Poemas de la Consumación* (1968):

Mira hacia atrás: el alba.  
Adelante: más sombras. ¡Y apuntaban las luces!  
Y él agita los brazos y proclama la vida,  
desde su muerte a solas.  
Porque como Moisés, muere.  
No con las tablas vanas y el punzón, y el rayo  
en las alturas,  
sino rotos los textos en la tierra, ardidios  
los cabellos, quemados los oídos por las palabras terribles,  
y aún aliento en los ojos, y en el pulmón la llama,  
y en la boca la luz.  
Para morir basta un ocaso  
Una porción de sombra en la raya del horizonte.<sup>29</sup>

En nuestro poema esa luz que se escapó de la boca como un suspiro, como se escapa la vida, está referida no a la existencia en sí misma, sino al placer. Un placer que termina súbitamente y como el alma, se exhala por la boca contagiando en esa “muerte” a ambos actantes (“tu boca ya sin luz”= “para mi muerte”), que finalizan el acto al unísono.

Juan Carlos Rodríguez a propósito de los versos de Garcilaso “Y sobre todo, fáltame la lumbre / de la esperanza, con que andar solía / por la oscura región de vuestro olvido”, habla de la dialéctica de la luz, “invertida en los versos de Garcilaso en el ámbito de la Ausencia, convirtiéndose en el espacio (la “región” la llama Garcilaso) de la *oscuridad*.”<sup>30</sup> La importancia de la luz como “la plasmación significativa máxima del animismo cósmico”<sup>31</sup>, apunta Juan Carlos Rodríguez, y cita a Marsilio Ficino: “La belleza

---

<sup>29</sup> Aleixandre, Vicente, *Poemas de la Consumación*, Barcelona, Plaza&Janés, 1969, pp. 18-19.

<sup>30</sup> Rodríguez, J.C., *Teoría e Historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974, p. 197.

<sup>31</sup> *Íbidem*, p.285.

del cuerpo no consiste en la sombra material, sino en la luz y la forma”<sup>32</sup>, a San Juan de la Cruz: “Esta purgativa y amorosa... luz divina...”.<sup>33</sup> “El *fuego* es la vida de la *luz*. El fuego designa por ello tanto al fluido de atracción y su fuerza, como al efecto de la atracción y sus estragos: el “amor” que revuelve el alma, el instante de la fusión lograda o el daño del mal de la ausencia”<sup>34</sup>, concluye Juan Carlos Rodríguez.

La mayor parte de los que se han dedicado a analizar esta gacela y sus imágenes, han coincidido, más o menos, en los mismos lugares comunes a la hora de hacer la interpretación del poema. Howard Young<sup>35</sup>, Carl Cobb<sup>36</sup>, Carlos Feal<sup>37</sup>, Schoenberg<sup>38</sup>, Aguirre<sup>39</sup>, Ricardo Gullón<sup>40</sup> y un largo etc, citados por Devoto, cuyas conclusiones, con más o menos variantes, terminan en un mismo punto: el final irremediable del poema es la muerte, por lo que el léxico y todas las imágenes metafóricas presagian, aluden y nos anticipan el terrible final. En este sentido se decanta también Andrew Anderson en su artículo “Análisis de la <<Gacela del amor imprevisto>> del *Diván del Tamarit*”, en el que,

---

<sup>32</sup> Íbidem, p. 285.

<sup>33</sup> Íbidem, p. 286.

<sup>34</sup> Íbidem, p. 285.

<sup>35</sup> Young, Howard T., *The victorious expression. A study of four contemporary poets* (Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca), Madison-Milwaukee-London, The University of Wisconsin Press, 1966. p. 201: “The comparison of the tongue to a hummingbird is worthy of any poet of the caliphate of Córdoba”.

<sup>36</sup> Cobb, Carl W., *Federico García Lorca*. New York, Twayne Publishers Inc. 1967, p. 102: “the strange image of the hummingbird of love also appears in a painting of Dalí. [...] Lorca is writing the Arabic poets mused long ago, but it has become for him a *garden of agony*”.

<sup>37</sup> Feal Deibe, Carlos, *Eros y Lorca*. Barcelona, Edhasa, 1973. p. 55: “Las flores con frecuencia son utilizadas por Lorca en un contexto fuertemente erótico: me permito sospechar que las plantas hacen lo mismo.”

<sup>38</sup> Schoenberg, J.L., *Federico García Lorca. L’homme. L’ouvre*, Paris, Plon, 1956, pp. 239/240: “Pour comprendre il importe de savoir que le magnolia revêt un sens pubien, impliquant peut-être la stérilité [...] Les cheveux persans désignent les cheveux en folâtries sur le front lunaire”.

<sup>39</sup> Aguirre, J.M., “El sonambulismo de Federico García Lorca”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 44. 1967. p.38: La razón de que los caballitos de Lorca sean persas no la proporciona Jung: “The horse too is a “tree of death”, for instance in the Middle Ages the bier was called “St. Michael’s Horse” and the modern Persian word for coffin means “wooden horse”. ¿Caballo de cartón?

<sup>40</sup> Gullón, Ricardo, “García Lorca y la poesía”. *Ínsula* 100/101 (30 de abril 1954), 7: “el mundo del poeta, si es hermoso, florido, y tiene dulces colores, es un mundo para morir”.

aunque nos analiza el poema con una lógica más próxima a la que nosotros hemos aplicado, sin embargo, no deja de referirse a la fatalidad y a la muerte: “la presencia de la luna evoca la noche y una cita de enamorados, pero más específicamente, en términos del uso habitual de los símbolos que hace Lorca, sugiere alguna fatalidad inminente o por lo menos un mal presagio”.<sup>41</sup> Habría que matizar dos cuestiones a este comentario. La primera es que, aunque es cierto que la luna implica noche, no tiene porque acarrear consigo una “cita de enamorados”, aunque sepamos que en este poema hay un encuentro, donde por otro lado, prima más el deseo que el amor. No puede generalizarse y dar por hecho la ecuación “luna”=“noche”=“encuentro de enamorados”. Y la segunda y más importante, es completar esta ecuación con =“fatalidad inminente” o “mal presagio”, con el argumento: “en términos del uso habitual de los símbolos que hace Lorca”. Para ser correctos, habría que decir: en términos del uso habitual de la interpretación que han hecho los críticos de los símbolos que encontramos en la obra de Lorca.

Al analizar, por ejemplo, la imagen de la “oscura magnolia” del segundo verso se ha dicho de todo, desde que en ella está representada la imagen de la muerte al ser “oscura” y no blanca, hasta que “la flor de la magnolia pudiera ser una imagen de vulva, o bien su capullo, un símbolo fálico”<sup>42</sup>. Pero en ninguno de los múltiples estudios se encuentra una referencia a la flor en sí. Nadie se cuestiona porqué el poeta escoge esta flor y no otra. Y al detenernos en la historia de la flor, la metáfora de la atracción del objeto del deseo, el perfume que nadie comprendía, incluso la imagen del colibrí libando, cobra más sentido frente a cualquier otro pájaro que el poeta hubiera podido elegir para el poema, pues aparte del símil del pájaro con la lengua, el colibrí es un ave oriunda de América, como la magnolia que, aunque ahora podamos encontrarla en cualquier lugar

---

<sup>41</sup> Anderson, A., “Análisis de la Gacela del amor imprevisto del *Diván del Tamarit*”. *Hommage à Federico García Lorca*. Toulouse. Université de Toulouse-Le Mirail, 1982, pp 189-196. 191.

<sup>42</sup> Anderson, A, “Análisis de la “Gacela del amor imprevisto” del *Diván del Tamarit*, ob. cit., p. 190.

Esta misma teoría la repite en *Lorca Late's Poetry*, Published by Francis Cairns Publications, Liverpool, 1990, p. 31: “The magnolia flower may further be an image of the vulva or the unopened bud could symbolize a phallus”.

del mundo, se localiza principalmente en América, en el Este de los Estados Unidos, México, Centroamérica y Sudamérica (excepcionalmente en el Sudeste de Asia). El colibrí se alimenta de néctar de flor, es "nectarium". No hay otra ave que se adecue mejor a esta flor.

La magnolia es una flor tan primitiva que existe mucho antes incluso de que lo hicieran las abejas, por lo que la flor se desarrolló de forma que pudiera ser polinizada por insectos con aparato bucal masticador o filotrompa y su forma de gran estructura, que no posee pétalos sino tépalos, era para atrapar a esos insectos. La magnolia es la prístina de las flores, la más primitiva, el origen. Es una de las flores más perfumadas y atractivas. Necesita de un perfume intenso para atraer a su víctima, el mismo que emana ese "amor imprevisto" para atraer al personaje poético. Federico García Lorca escoge esta flor, porque representa "la atracción original", la más pura. Si la magnolia es oscura y no blanca es porque estamos ante una atracción, en ese momento, nada aceptada. Por lo que, más que "mal presagio" o "fatalidad" como se ha referido, indicaría una pasión prohibida. Al rastrear la flor en la obra de Federico García Lorca, la encontramos presente desde los inicios del granadino como poeta. Así, en el *Libro de Poemas*, en el poema "Elegía", aparece esta flor acompañada curiosamente de otras tres imágenes muy próximas a las que aparecen en esta primera gacela: muslos de brasa que nos recuerdan al ardor de una cintura enemiga de la nieve y el cabello:

Te marchitarás como la magnolia.  
Nadie besará tus muslos de brasa.  
Ni a tu cabellera llegarán los dedos  
Que la pulsen como  
las cuerdas de un arpa.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas I*, ob. cit., p. 88.

No es paradójico, por otro lado, encontrar esta flor a lo largo de la obra del poeta granadino mayoritariamente en poemas referidos de un modo obvio a la mujer<sup>44</sup>, tal vez porque se ha atribuido siempre a la mujer ese tipo de atracción envolvente donde el olor, como en la flor, es básico para atraer al hombre.

Es el primer poema de un poemario erótico y la primera flor que aparece es la magnolia, la flor más grande y primaria. Además, y paradójicamente, la magnolia es también el símbolo oriental de la delicadeza y la belleza. Recordemos una vez más que este poema nació como *kasída* y el poeta lo redefine como gacela para comenzar su primer bloque del libro con los poemas más eróticos, con “gacelas” que, como hemos dicho, son masculinas en la poesía árabe.

En muchas ocasiones pecamos de parcos en el análisis y otras, es tan desmesurada y exhaustiva la búsqueda de significado, que irremediablemente nos desviamos del camino que deberíamos seguir. En el caso de la poesía de Federico García Lorca, suele ocurrir con mucha más frecuencia el segundo caso. Escribe Andrew Anderson:

Además [sic] el poeta se otorga el papel de mártir, santo y hasta Cristo; esto viene confirmado más tarde en la estrofa 4 con las reminiscencias del Huerto de Getsemaní y la Comunión. El martirio conduce a través de la tortura y el sufrimiento a la muerte y este proceso se une metafóricamente a la experiencia sexual masoquista. El colibrí de amor [...] va a la “oscura magnolia” [...] a libar el néctar, pero en lugar de ello es martirizado. [...] Es también posible interpretar el colibrí como un símbolo fálico, en cuyo caso el

---

<sup>44</sup> Ejemplo de la presencia de la magnolia en los versos de Lorca lo encontramos en poemas como “Lucía Martínez” de *Canciones*:

Tus muslos como la tarde  
van de la luz a la sombra.  
Los azabaches recónditos  
oscurecen tus magnolias.

(*O.C.I.*, p. 390)

O en el *Romancero Gitano* en el poema “La monja gitana”:

Sobre la tela pajiza  
ella quisiera bordar  
flores de su fantasía.  
¡Qué genialidad! ¡Qué magnolia  
de lentejuelas y cintas!

(*O.C.I.*, p. 423).

poeta pudiera protagonizar una felación o un “peligroso” coito heterosexual (evocación de la mítica *vagina dentada*).<sup>45</sup>

En las notas a pie de página de la edición que Andrew Anderson hace a este poemario, añade a esta interpretación otra posible a partir de “jardín de mi agonía”. Merece la pena recordar que la poesía hispano-árabe elogiaba los cuerpos precisamente en términos de jardines.”<sup>46</sup> Creo que esta interpretación se acerca más al texto que la alusión al Huerto de Getsemaní, incluso puesto en relación con los adjetivos “martirizar” y “agonía”, que aun siendo vocablos asociados al cristianismo, no tienen por qué tener una connotación negativa ni estar relacionados exclusivamente con lo religioso, pues martirizar, además de estar referido a “quitarle la vida a alguien por motivos religiosos”, también tiene el sentido de “atormentar a alguien”, y no tiene que ser una característica propia y exclusiva del “sado”, como apunta Andrew Anderson. El adjetivo “martirizar” unido al colibrí, alude a la constancia del movimiento interminable de la lengua, gesto que atormenta positivamente al personaje poético, como suele hacerlo todo lo referido al placer sexual. Del mismo modo, “jardín de mi agonía”, puede tener connotaciones irónicas, muy del uso en Andalucía. La sátira y la ironía son también lugares comunes en la poesía árabe-andaluza. El “jardín de la agonía” es el lugar de la perdición, no del sufrimiento o, en todo caso, de sufrimiento en tanto que se trata de la tentación en la que no se debe caer. Ya hemos analizado también cómo, en relación con la poesía árabe-andaluza, Celia del Moral señalaba que “cuando el poeta evoca un paisaje o un lugar, es

---

<sup>45</sup> Anderson, A., “Análisis de la “Gacela del amor imprevisto” del *Diván del Tamarit*”, ob., cit. p. 191. Esta misma teoría la encontramos, prácticamente con las mismas palabras, en *Lorca Late's Poetry*, (ob. cit., p. 31): “In addition, the poet may be casting himself as martyr, saint or even Christ: this is confirmed in stanza 4 with the reminiscences of the Garden of Gethsemane and Communion. Martyrdom leads through torture and suffering to death, and this process is linked metaphorically to (masochistic) sexual experience. The “colibrí de amor” goes to the “oscura magnolia” in search of nectar, but instead is martyred. [...] Or again, the humming-bird can be taken as a phallic symbol, in which case the poet may be imagined receiving fellatio or engaged in “dangerous” heterosexual intercourse (the mythical *vagina dentada* being evoked).”

<sup>46</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit*... A. Anderson (ed.), ob. cit. p. 192.

<sup>47</sup> Del Moral, Celia, “Notas para el estudio de la poesía árabe-granadina”, ob.cit., p. 82.

siempre en relación con su estado de ánimo o con un sentimiento de nostalgia<sup>47</sup>. Pues bien, Del Moral concreta aún más en este sentido cuando asevera que:

A veces al encontrarnos descripciones de jardines, sin que se sepa muy bien si el poeta se refiere a un lugar concreto o se trata de una descripción metafórica de una persona o de un estado de ánimo:

*“Por nuestro jardín marchito se prolongó nuestra aflicción  
¡Por Dios! una lluvia hizo revivir nuestras esperanzas muertas” (Al-Numayr).*<sup>48</sup>

Es de suponer que si después de tantos estudios en relación con este poema, en el que el “martirio” viene a evocarnos el dolor del mártir de la tradición católica, la “agonía” es literal y el rostro de la muerte se asoma en cada uno de los términos léxicos con la que el poeta arma esta gacela, ya sea la flor, ya sean los caballitos persas - recordemos la interpretación de Jung cuando decía que en la Persia moderna a los ataúdes se denominan “Caballos de cartón”-, hacemos una interpretación positiva en la que la muerte no tiene lugar, si no es simplemente como metáfora del fin del encuentro, debe resultar extraño para el lector. Una relación nada dolorosa, o con un dolor cuya duración se limita al instante del encuentro, pues no es más que una relación esporádica que, por ser tal, es un canto al deseo sin las cargas de un enamoramiento, un canto al deseo primigenio y su consumación final, puede parecer un disparate. Puestos a interpretar las figuras de esta gacela, salvo la explicación más sencilla, nos hemos encontrado todo tipo de razonamientos, como el que leemos en la edición de Enrique López Castellón de 1983:

*Gacela del amor imprevisto abre el diván con un apretado simbolismo cuya interpretación exigiría un mayor detenimiento. El vello púbico de la mujer que ansía una fecundación nunca consumada es representado por una magnolia cuyo perfume “nadie comprende”. Obsérvese que el poeta no dice que tal perfume no sea percibido por otros como un buen olor, que no atraiga; lo que señala es que no se comprende, esto es, que nadie capta la ardiente sed de maternidad de la mujer que vive un amor episódico e imprevisto (“de cuatro noches”). Por eso la magnolia -la flor de su sexo- es “oscura”, pese al blanco luminoso que caracteriza a esta flor en la realidad. La mujer no confiesa sus ansias a nadie; se muerde la lengua, como sugiere en el poema aludiendo a un pequeñísimo pájaro tropical americano -“el colibrí”- que es “martirizado”. De súbito,*

---

<sup>48</sup> Del Moral, Celia, “Notas para el estudio de la poesía árabe-granadina”, ob. cit. p.83.



surgen las mil ideas de muerte que anidan en la mente de la mujer. [...] A pesar del erotismo que insinúa su cintura caliente -“enemiga de la nieve”-, su mirada revela esa mezcla de vida y muerte, simbolizadas respectivamente por los jazmines (la vida inocente y diminuta, siempre amenazada de extinción en su fragilidad) y por el yeso (lo blanco lunar, concretado en la cristalización de lo muerto), y sugiere su ansia de fecundación (“ramo de simientes” que ofrecen a su vez un aspecto mortecino o enfermizo -“pálido”-). El poeta trata de responder a esa mirada ofreciéndole un amor imperecedero, pero el significado de la palabra “siempre” se ve traicionado por el color marfileño (nuevamente el blanco de la muerte) de las letras que componen este término. En última instancia, pues, todo amor será necesariamente “fugitivo”: tanto el que dure “cuatro noches” como el que tenga pretensiones de eternidad. Nuestros besos de amor sólo encontrarán la vida que se escapa (“la sangre de sus venas”) por la boca del ser a quien se los damos, y la boca cerrada para siempre (“ya sin luz”), muerta, de aquél que los recibe.<sup>49</sup>

Llegados a este punto, no caben más comentarios.

---

<sup>49</sup> García Lorca. F., *Romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Diván del Tamarit*, pról. Enrique López Castellón, Madrid, Ed. Busma, 1983, P. 24. Los comentarios del resto de los poemas de esta edición van en este sentido, por lo que no volveremos a ella.

## II.- GACELA DE LA TERRIBLE PRESENCIA

### I

El esquema formal es:

12 a a

o sea, pareados dodecasílabos (en los vv. 4 y 6 el primer hemistiquio es agudo, y el verso, mal escandido, parece endecasílabo).<sup>50</sup>

De este modo Daniel Devoto estructura formalmente el poema. La rotundidad con la que nos avanza el esquema formal, se contradice con las palabras “el verso, mal escandido, parece endecasílabo”. Un verso no puede parecer endecasílabo; o lo es o no lo es, y por supuesto, un verso no puede estar mal medido. Pero lo que Daniel Devoto nos está diciendo es que el propio Federico García Lorca es el que se equivoca al medir estos dos versos: en realidad el poeta quería construir dos dodecasílabos, pero finalmente por algún tipo de error, le resultaron ambos endecasílabos:

Quie-ro-que-la-no-che-se-que-de-sin-o-jos

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

4 y-mi-co-ra-zón-sin-la-flor-del-o-ro.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Que-los-bue-yes-ha-blen-con-las-gran-des-ho-jas

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

6 y-que-la-lom-briz-se-mue-ra-de-som-bra

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Es raro que el poeta se equivoque al medir los versos y el error se produzca de un modo tan oportuno. Quiero decir, en dos versos tan simétricos, en los dos versos que recogen y, de algún modo, cierran el sentido y el ritmo de la estrofa. Resulta demasiado arriesgado pensar que el poeta se equivoca al medir de un modo tan sutilmente calculado. Quizás la confusión que Devoto percibe, no está tanto en la medida del verso

---

<sup>50</sup> Devoto, D., *Introducción a Diván del Tamarit...* ob. cit., p. 89.

como en la estructura silábica de los acentos. Los dos versos endecasílabos (4, 6) están bien medidos, como hemos visto, ambos constan de once sílabas. Lo que resulta extraño es que el ritmo acentual recaiga en ambos versos en la quinta sílaba, lugar que no se ajusta a los cánones que definen el ritmo de los endecasílabos, pues el acento en los versos de once sílabas puede recaer en la 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> y dependiendo de en cual de ellas esté el acento, podremos denominar el verso de un modo u otro<sup>51</sup>. Pero lo que no ocurre en el caso de los versos de once sílabas es precisamente lo que encontramos aquí: que el acento recaiga en la 5<sup>a</sup> sílaba. En este caso y en ambos versos, el poeta sitúa el acento en la única sílaba que no se ajusta a la norma que rige el ritmo de intensidad para los endecasílabos y podía haberlo hecho usando el recurso de sístole y diástole<sup>52</sup>. Sin embargo, el poeta escoge dos palabras agudas: “corazón” y “lombriz”, palabras en las que se hace imposible jugar con la posición del acento. Y sucede de un modo simétrico únicamente en los dos endecasílabos y en la quinta sílaba de los dos versos, lo que supondría de nuevo, un error muy medido que afectaría también al ritmo.

El acento estrófico divide el poema en dos partes, los primeros ocho versos cuyo acento es trocaico, mientras que en los ocho versos siguientes se alterna el acento trocaico de los versos pares 10, 12, 14 y 16 con el yámbico<sup>53</sup> de los versos impares 9, 11, 13, 15.

---

<sup>51</sup> Yámbico (1,6,10)

Yámbico heróico o a maiori (2,4,6,8,10)

Yámbico a minori o sáfico (4,8,10)

Melódico (3,6,10)

Dactílico o anapéstico (4,7,10)

De gaita Gallega (1,4,7,10)

Ver capítulo “El acento” de Antonio Quilis en *Métrica Española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1973, pp. 19-35.

<sup>52</sup> Quilis, Antonio, *Métrica Española*, ob. cit., p. 25:

Si adelanta la situación del acento, el fenómeno se conoce con el nombre sístole.

Si retrasa la situación del acento, el fenómeno se conoce con el nombre diástole

<sup>53</sup> Quilis, A., ob. cit. p. 27:

Si la sílaba sobre la que va situado es de signo par, el ritmo es yámbico.

Si la sílaba sobre la que va situado es de signo impar, el ritmo es trocaico.

El poema consta de dieciséis versos, ocho estrofas de dos versos cada una (al menos así fue como apareció publicado en 1935 en *Quaderns de Poesía*, pues, como ya hemos mencionado, no conservamos manuscrito de este poema). Un poema rítmico, cuyo acento final de verso recae en la penúltima sílaba, lo que en palabras de Domínguez Caparrós, dotará al verso de una cadencia muy particular<sup>54</sup>, la que confiere la rima asonante. El poeta va a ir creando una armonía y lo va a hacer, además de con el acento estrófico, que hemos visto cómo rompe el poema en dos partes, además de con la asonancia e incluso además de con la introducción de esos dos endecasílabos del segundo y tercer pareado, con la acentuación rítmica de los dodecasílabos: dodecasílabos simétricos, dos hemistiquios (6+6) se reparten entre la acentuación trocaica y la anfibráquica, de tal modo que los versos 1, 2, 3, 7, 8, 10, 11, 14 y 15 podrían definirse como simétricos anfibráquicos, pues en sus dos hemistiquios la acentuación recaería en las sílabas segunda y quinta de cada hemistiquio, mientras que los versos 5, 9, 12, 13 y 16, serían simétricos trocaicos, pues la acentuación de cada hemistiquio recae en las sílabas primera, tercera y quinta.

El otro gran elemento con el que el poeta dota al poema de una melodía rítmica es la repetición de los dos primeros versos regidos por el verbo “querer”: “Yo quiero que...”, “Yo quiero que...”. Con la acentuación del verso y la repetición del sujeto y del verbo, el poeta proporciona al poema una música que irá *in crescendo*. A partir del verso tercero y hasta el verso sexto, el relativo “que” reiterado, marcará el ritmo del poema, dando al verbo principal repetido en los tres primeros versos, su complemento directo.

El poeta granadino, músico de formación –no lo olvidemos–, crea un *pulso* musical. Pulsaciones que se repiten dividiendo el tiempo en partes iguales y acelerándolo (vv. 1-8 / 3-16)) o retrasándolo (vv. 9-12) dependiendo de los cambios del *tempo*. Un compás de acento regular, que en el lenguaje musical obedece a un patrón muy concreto

---

<sup>54</sup> Domínguez Caparrós, J.: *Métrica Española*, Madrid, Síntesis, 2000, p.93

con el que el poeta no sólo va a construir el ritmo, sino también una métrica musical entendida como “la estructura subyacente que se basa en la aparición periódica, normalmente a intervalos regulares de sonido u otros elementos acentuados”<sup>55</sup>. Así pues, el poema dividido en los tres bloques antes especificados, nos conduce hacia el desenlace del mismo, con un ritmo monocorde al que ayuda también la estructura en pareados. Si leemos el poema en voz alta, observaremos cómo el poeta ha creado una especie de letanía. Todo, las repeticiones verbales, la profusión de relativos, la acentuación rítmica, etc, contribuye a crear una atmósfera determinada.

## II

***“Levántate. El alba ha llegado y tu me enloqueces.”***  
***Omar Jayyam***

Construida la música del poema, esa letanía a modo de oración, repetitiva y suplicante, se nos hace mucho más fácil situarnos en él. De cualquier modo, hay otros elementos que culminarán la construcción de esta segunda gacela, como las imágenes que analizaremos y el título, “De la terrible presencia”, que como en el poema anterior ayuda a poner en situación al lector. Los títulos en la obra de Federico García Lorca son parte fundamental, pues constituyen otro elemento más del efecto que el poeta quiere crear. Títulos que vemos y veremos cómo avanzan el sentido del poema antes incluso de comenzar a leerlo. “De la terrible presencia” no deja indiferente y nos predispone, como en un film de misterio, a sentir inquietud por lo que vendrá.

El lector queda situado frente a una presencia que aún no sabemos lo que tiene de terrible y con la música de una sonata acorde y acompasada como banda sonora. La sonata para piano número 8 “*Pathétique*”. Adagio cantabile de Beethoven. El mismo Adagio cantabile del segundo movimiento de “La sonata de la nostalgia” que compuso el

---

<sup>55</sup> Pérez Gutiérrez, Mariano, *Diccionario de la música y los músicos*, Akal, 1985, vol. I.

poeta una noche de Reyes de 1917 y que viene a resumir lo que será el argumento de esta gacela:

No puedo quererte. Mi corazón está lejos del tuyo. Yo no me sacrifico por ti. Vete de mi lado y no pienses más en mí.<sup>56</sup>

El siguiente paso que el poeta dará es el de la construcción de unas imágenes que van a ir ajustándose al clímax construido metódicamente, sin dejar ni un sólo cabo suelto, ni siquiera esos versos cuatro y seis que son como el punto final de los misterios de un rosario, versos ambos que dejan que la cadencia cierre completamente una sentencia para dar paso a otra nueva.

Las figuras con las que el poeta puebla los versos de esta gacela tienen como objetivo alcanzar el deseo de que todo desaparezca, de que los límites se desvanezcan. Vimos cómo los versos del primer pareado (“Yo quiero que el agua se quede sin cauce / Yo quiero que el viento se quede sin valles.”), están claramente influenciados por los versos de Omar Kayyam. Del segundo pareado (“Quiero que la noche se quede sin ojos/ y mi corazón sin la flor del oro”), el primer verso no plantea ninguna duda: que la noche se quede sin estrellas, oscura, lo que facilitaría el hecho de que nadie pueda ver. La intimidad que otorga a los amantes la oscuridad de la noche, y por consiguiente, la libertad de éstos, la libertad absoluta que se presupone en un agua sin cauce y en un viento sin valle que lo encierre.

---

<sup>56</sup> García Lorca, Federico, *O.C.IV.*, ob. cit, pp. 680-683.681.

Dividido en cuatro movimientos.

1º.- Molto allegro appassionato

Andante

Molto allegro disperato.

2º.- Adagio Cantabile

Allegro con furia

Adagio Cantabile (con firmeza)

Molto allegro con fuoco

Andante

3º.- Andante.

4º.-Allegro ma non tanto y desfallecido.

Final

Ritornello del Primer Tempo.

Acorde Final.

La imagen “la flor del oro” ha generado diferentes discordancias entre los críticos. Andrew Anderson a pie de página de su edición escribe: “la flor del oro: frase popular encontrada también en *Bodas de sangre* (donde describe al Novio y luego al Novio y a Leonardo, muertos). Aquí parecería denominar a la persona amada por el poeta.”<sup>57</sup> Para Anderson, esta expresión está referida al dicho popular “lo mejor de lo mejor”: “It is a folk phrase analogous to such idioms as “the pick of the bunch” or the “crème de la crème””.<sup>58</sup>

Sin embargo, al leer a Jung descubrimos un concepto muy diferente:

La Flor de Oro es la Luz, y la Luz del Cielo es Tao. La Flor de Oro es un símbolo mandálico con el que me he encontrado a menudo entre mis pacientes. Es dibujada ya en vista general, en consecuencia como un ornamento geométrico regular, ya también en vista particular como flor que crece de una planta. La planta es, a menudo, una imagen en colores luminosos ígneos, que crece de una oscuridad subyacente, y lleva encima la Flor de Luz (un símbolo similar al árbol de Navidad). En tal dibujo se expresa simultáneamente el origen de la Flor de Oro, pues según el Hui Ming King se halla ahí la "vesícula germinal", que no es otra cosa que el "Castillo Amarillo", la "terrace de la vitalidad", el "campo de una pulgada de la casa de un pie", la "sala purpúrea de la ciudad de jade", el "oscuro desfiladero", el "espacio del Cielo anterior", el "castillo del dragón sobre el fondo del mar". También es llamada “la zona limítrofe de las montañas de nieve”, el "desfiladero primordial", el "reino del supremo goce", la "tierra sin límites" y el "altar donde son producidos conciencia y vida". "Cuando un muriente no conoce este lugar germinal", dice el Hui Ming King, "no encontrará la unidad de conciencia y vida en mil nacimientos y diez mil eras del mundo". El principio, en el que todavía todo es uno, y que por ende aparece como la más alta meta, yace sobre el fondo del mar, en la oscuridad de lo inconsciente. En la vesícula germinal conciencia y vida (o “esencia” y “vida” = sing - ming) son todavía “una unidad”, “inseparablemente mezcladas como la simiente del fuego en el horno de refinar”. “Dentro de la vesícula germinal está el fuego del soberano”. “En la vesícula germinal han comenzado su trabajo todos los sabios [...] Mencionemos asimismo que la expresión Flor de Oro (*Gin Hua*) contiene también, en un sentido esotérico, la expresión “Luz”. En efecto, si se escribe los signos uno bajo el otro de manera que se toquen, la parte inferior del superior y la parte superior del inferior forman el signo “Luz” (*Guang*). Evidentemente ese signo secreto fue inventado durante un período de persecución, la que pudo también haber motivado que la divulgación ulterior de la enseñanza sólo se cumpliera bajo el velo del secreto más profundo, para evitar en lo posible todo peligro. Y ésa fue sin duda la razón de que las enseñanzas quedaran

---

<sup>57</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Andrew Anderson (ed), ob. cit. p. 193. La misma comparación la encontramos en el otro trabajo de Anderson, *Lorca late's Poetry* (ob. cit., p. 41): “In *Bodas de Sangre*, Act III, the Novio is described precisely as “la flor del Oro”, and the two dead young men, in the prime of their lives, are brought back “sobre la flor del oro”.

<sup>58</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 41.

siempre limitadas a círculos secretos. Todavía hoy sus adherentes son más de lo que podría creerse desde fuera.”<sup>59</sup>

*El secreto de la Flor de Oro* ("Tai Yi Jin Hua Zong Zhi", 《太乙金華宗旨》), obra taoísta china sobre meditación, se basa en la creencia de que existe una imagen brillante que está en estrecha relación con la “Esencia Original”, es la “Flor de Oro”, la “Luz Original”. La obra fue traducida por Richard Wilhelm (también traductor, en los años 20, del clásico filosófico chino el *I Ching*). Wilhelm era amigo de Carl Gustav Jung. Y es a través de éste por el que Jung conoce y aplica para sus propias teorías esta filosofía oriental.

Esa “tierra sin limite” mencionada por Jung está muy en la línea de “el agua sin cauce” y el “viento sin valles”, de los primeros versos de esta gacela. La referencia de Jung a ese “principio en el que todo es uno”, nos retrae a la “magnolia oscura” de la “Gacela del amor imprevisto” y volvemos a pensar en esa idea del origen que parece continuarse de un poema a otro. Resulta entonces significativo, por otra parte, que esa “flor del oro” se relacione en la obra taoísta con la “esencia original”.

La “Esencia original” encarnada en el propio personaje poético, el deseo de que todo desaparezca: el cauce de los ríos, los valles, el viento, que la oscuridad lo borre todo, la noche sin ojos. Nadie para mirar, para mirarle. Que todo se desvanezca, incluido él mismo. Si todo desaparece, también lo hará esa “terrible presencia” que veremos cómo está referida al deseo. Es el querer y no querer, el querer y no poder. El querer, pero no querer por no poder.

Son pocos los críticos que se refieren al verso quinto y sexto (“que los bueyes hablen con las grandes hojas/ y que la lombriz se muera de sombra”). La mayor parte de la crítica pasa de “la flor del oro” del verso anterior, directamente al comentario de los versos séptimo y octavo. Es interesante detenerse en este verso que representa casi una

---

<sup>59</sup> *La Psicología de C.G. Jung*. Traducción del alemán de la segunda edición, Zurich, 1946. José M. Sacristán: Espasa Calpe, Colección Monografías de Psicología Normal y Patológica, nº 4, Madrid, 1947, pp. 33, 34 y 67.



coda cuya función parece dividir el poema semánticamente en dos partes. Anderson en *Lorca Late's Poetry* se sorprende con las contradicciones que el poeta nos muestra en estos dos versos: un buey, bestia silenciosa, conversando con las hojas, cuyo tamaño se cuestiona, y no se las come. Una lombriz, animal que vive bajo tierra, lo que haría imposible que se muera de sombra:

The oxen, usually silent beasts, converse with the leaves (why “grandes” [big]?, one wonders), and do not eat them, as might have been expected. Similarly, the earthworm lives underground, in darknees, and would not normally die of “sombra”.<sup>60</sup>

Sabemos que el buey es un macho bovino, un toro, pero le diferencia de éste el hecho de que para ser buey el macho bovino tiene que estar castrado, operación que se realiza después de la pubertad. Sabemos además que en la mitología clásica (griega, egipcia y romana..) el buey era un animal sagrado, aún hoy perdura esta tradición en numerosos países, como en la India. Animal sagrado en cuanto que se asocia con el propio hombre. De este modo aparece en la tradición cristiana:

*Deuteronomio* 25. 1-4: “Si cuando entre algunos hubiere pleito, y llegado el juicio, absolviendo los jueces al justo y condenando al reo, fuere el delincuente condenado a la pena de azotes, el juez le hará echarse en tierra y le hará azotar conforme a su delito, llevando cuenta de los azotes; pero no le hará dar más de la cuenta, no sea que, pasando mucho de este número, quede tu hermano afrentado ante ti.

¡No pongas bozal al buey que trilla!

Volvemos a la misma idea de los dos versos primeros versos. La libertad sin cota. En las *Cartas de San Pablo a Los Corintios* 9. 9-10 reza:

Porque en la ley de Moisés está escrito: “No pongáis bozal al buey que trilla”. ¿Es que Dios se ocupa de los bueyes? ¿No es más bien por nosotros por quienes lo dice? Por nosotros, sin duda, se escribió que debe arar con esperanza el que ara y el que trilla, en espera de la participación.

El buey, símil del hombre, moviendo en círculos la mandíbula para realizar la rumia de esas hojas que son su alimento. Una oscilación del maxilar tan característica e inherente

---

<sup>60</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 41.

a estos animales y cuya cadencia lenta y acompasada da la sensación de que el bovino estuviese articulando palabras. Dialogando, en resumen, con su propio sustento.

En “Historia de este gallo”, texto publicado en *Gallo. Revista de Granada*, nº1 (febrero de 1928), el poeta al esbozar la imagen de don Alhambro, aquel personaje que volvió a Granada después de una larga estancia en Inglaterra, compara la acción de masticar hojas con el modo de hablar granadino. Un acento que obliga a abrir en exceso la boca por una exagerada pronunciación vocálica, provocando un movimiento muy similar al de los bueyes masticando. Escribe el poeta: “Su granadinismo era tan agudo - se refiere Lorca a don Alhambro-, que masticaba constantemente hojas de arrayán”.<sup>61</sup>

De los comentarios que se han escrito a propósito de este verso y de la idea del buey como animal castrado, el que hace Candelas Newton en su estudio, *Lorca una escritura en trance*, es sin duda el ejemplo más claro de como se puede siempre rizar aún más el rizo. Escribe Candelas:

El hablante desea que los bueyes, imagen de la sexualidad sufriente y disminuida, mantengan una conversación con las grandes hojas, pertenecientes posiblemente a la flor de la muerte o ramo oscuro que es la luna. Dicha conversación recuerda el deshojamiento de flores, margaritas especialmente, para averiguar si el amor es correspondido. En el caso de los bueyes sugeriría el placer, con los animales alimentándose de las hojas lunares, En la gacela el hablante estaría pidiendo que el impulso sexual disminuido o emasculado que los bueyes representan entablaran contacto con la luna, deshojando su flor de muerte. Se estaría expresando entonces el deseo de admitir la realidad de muerte inherente al amor, y más específicamente a su manifestación homosexual.<sup>62</sup>

El problema que hace que la mayoría de los críticos se vean en la necesidad de recurrir a la inventiva para intentar dar sentido a imágenes aparentemente imposibles, vuelve a ser la postura errónea de alejarse del poeta y su mundo. Ya hemos señalado en este trabajo cómo Federico García Lorca está tan aferrado a su tierra que, ni en los rascacielos de la Gran Manzana, es capaz de distanciarse de ella. De todo lo dicho a

---

<sup>61</sup> Íbidem, *O.C.III*, p.297.

<sup>62</sup> Newton, Candelas, *Lorca, una escritura en trance*, Amsterdams; John Benjamins, 1992, p. 169.

propósito de la posible significación de la palabra buey en este verso, lo correcto es volver la mirada al poeta de la Vega de Granada<sup>63</sup>, de los veranos entre hazas y acequias, para saber cual es el sentido exacto de buey, y unimos al buey, cuyo simbolismo hemos relacionado con el hombre mismo, con la segunda acepción que el DRAE nos proporciona:

<sup>2</sup>Buey de agua: 1.- Medida hidráulica aproximada que usan algunas localidades para apreciar el volumen del agua que pasa por una acequia o brota de un manantial cuando es en gran cantidad.

2.- Golpe o caudal muy grueso de agua que sale por un encañado, canal o nacimiento.

Escribe Federico García Lorca en “La imagen poética de don Luis de Góngora”:

El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas. [...]

A un cauce profundo que discurre lento por el campo lo llaman un buey de agua, para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza; y yo he oído decir a un labrador de Granada: "A los mimbres les gusta estar siempre en la lengua del río". Buey de agua y lengua de río son dos imágenes hechas por el pueblo y que responden a una manera de ver ya muy cerca de don Luis de Góngora.<sup>64</sup>

En el poema “Romance del emplazado” del *Romancero Gitano*, vemos reflejado en verso esta misma idea:

Los densos bueyes del agua  
embisten a los muchachos  
que se bañan en las lunas  
de sus cuernos ondulados.

[...]

Será de noche, en lo oscuro,  
por los montes imantados  
donde los bueyes del agua  
beben los juncos soñando.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Recordamos “La Sonata de la nostalgia”, su ACORDE FINAL: “La vega está delante de mí.”, *O.C.* vol. IV., ob. cit., p. 683.

<sup>64</sup> García Lorca, F., “La imagen poética de don Luis de Góngora” en *Conferencias*. *O.C.* vol. III. ob. cit. p. 1307. Versión de la conferencia recogida en “Apéndice” de las *Obras Completas* por tratarse de la versión de la conferencia que García Lorca dio a sus compañeros de la Residencia de Estudiantes con motivo del tercer centenario de Góngora.

<sup>65</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol.I., ob. cit., pp.439/440.

Lorca pintor de imágenes. Escribía el poeta lo siguiente en la conferencia antes citada “La imagen poética de don Luis de Góngora”:

La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad<sup>66</sup>

Otra de las imágenes que se corresponderían con esa idea del poeta de la metáfora regida por la vista, la encontramos en la figura “hojas grandes”, cuyo significado se nos aparece rastreando entre la obra del poeta. En el poema “Manantial” del *Libro de Poemas*, el poeta hace la siguiente reflexión: “¿No podrán comprender mis dulces hojas/ El secreto del agua?”<sup>67</sup>. La imagen de la hoja acariciando siempre el agua, como había oído decir al labrador, es la imagen perfecta de las cosas en su sitio, de lo que debe ser.

El agua como chorro, como “buey de agua”, junto a las hojas, se ve mucho más explícita en la conferencia “Canciones de cuna españolas. Añada. Arrolo. Nana. Vou-veri-vou”, relacionando ambos conceptos con la melancolía:

El ritmo y la monotonía de estas canciones de cuna que llamo europeas, las pueden hacer aparecer como melancólicas, pero no lo son por sí mismas; son melancólicas accidentalmente como un chorro de agua o el temblor de unas hojas en determinado momento.<sup>68</sup>

Los ejemplos en este sentido son múltiples, pero quizás el más representativo en relación con los versos que estamos analizando, esté en la “Oda a Walt Whitman” de *Poeta en Nueva York*:

y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.  
Pero ninguno se dormía,  
ninguno quería ser río,  
ninguno hablaba con las hojas grandes,  
ninguno la lengua azul de la playa<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> García Lorca, F., *O.C.III.*, ob. cit. p. 59.

<sup>67</sup> *Íbidem*, *O.C.I.*, P. 158.

<sup>68</sup> *Íbidem*. *O.C.III.*, p.115

<sup>69</sup>*Íbidem*, *O.C.I.*, ob. cit., p. 563.

En la canción “Las tres hojas”, recogida y armonizada por Federico García Lorca, la hoja hace la función de sábana<sup>70</sup>, o al menos de lugar bajo el que ocultarse.

Desear que la lombriz “muera de sombra”, es desear que la lombriz no salga de la sombra. Las lombrices viven en la oscuridad por lo que es imposible que mueran de sombra, como bien señalaba Andrew Anderson, pero ante nuestros ojos, mueren en la sombra, pues desaparecen. Si no las vemos no están. En realidad es el deseo del personaje poético de que “la lombriz” no pueda salir jamás de la sombra, único modo de evitar la tentación. Entre este animal y el miembro masculino se establece una analogía en la tradición popular andaluza. Vemos, por ejemplo, el poema “Danza de la muerte” de *Poeta en Nueva York*:

Son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos,  
los que duermen en el cruce de los muslos llamas duras,  
los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras,  
los que beben en el banco lágrimas de niña muerta  
o los que comen por las esquinas diminutas pirámides del alba.<sup>71</sup>

La presencia de la lombriz en la obra del poeta es tan escasa que se reduce a un único libro, *Poeta en Nueva York* y a tres poemas y todos con el mismo sentido. En el poema “Navidad en el Hudson”, la lombriz aparece de un modo muy similar a como la encontramos en la gacela que nos ocupa:

---

<sup>70</sup> Ver O.C.I. ob. cit. p. 818:

“Las tres hojas”  
Debajo de la hoja  
de la verbena  
tengo a mi amante malo:  
¡Jesús, qué pena!  
Debajo de la hoja  
de la lechuga  
tengo a mi amante malo  
con calentura.  
Debajo de la hoja  
del perejil  
tengo a mi amante malo  
y no puedo ir.

<sup>71</sup>García Lorca, F., *O.C.I.* ob. cit. p. 526.

Cantaba la lombriz el terror de la rueda  
y el marinero degollado  
cantaba al oso de agua que lo había de estrechar  
y todos cantaban aleluya,  
alleluya. Cielo desierto.  
Es lo mismo, ¡lo mismo!, aleluya.<sup>72</sup>

En este poema Lorca relaciona a la lombriz con el “oso de agua”, del mismo modo que en la “Gacela de la terrible presencia” lo hace con el “buey de agua”. El poeta juega con la imagen del hombre, comparándolo a la fuerza de un gran caudal de agua, potencia y brío que a la vez mitiga con la presencia de las grandes hojas y con la misma idea que se tiene del buey como un animal fuerte, duro, pero también paciente y tranquilo. En el poema de *Poeta en Nueva York* que acabamos de ver, pensamos en el oso como animal fiero, pero paradójicamente la noción que se tiene del oso se corresponde al mismo tiempo con la de un animal tierno, lento.... Aunque Federico García Lorca no se está refiriendo a los úrsidos, sino literalmente al “oso de agua”, un tardígrado (“de paso lento”) invertebrado, muy similar a la lombriz en aspecto, aunque no en tamaño, al que se ha denominado de este modo por la lentitud de sus movimientos, vive en los musgos, líquenes o helechos que cubren el agua. En la “Casida del herido por el agua” el poeta une ambos símiles, el del “buey de agua” y el del “oso de agua” en los versos: “Un surtidor que viene de los sueños/ la defiende del sueño de las algas”.

En definitiva, lo que el poeta quiere transmitirnos con en estos versos referidos al “buey de agua” y a la “lombriz”, es la misma idea repetida, es la voluntad del personaje poético de aplacar la furia, mitigar un deseo, que de antemano se sabe imposible de alcanzar o si no imposible, al menos limitado por la prohibición.

Si se analizan algunas figuras de los poemas de Federico García Lorca que nada tienen que ver con la muerte, relacionándolas siempre con ella, qué decir cuando hablamos literalmente de “calavera”. En los dos versos siguientes (“que brillen los dientes

---

<sup>72</sup> García Lorca, F., *O. C. I.*, ob. cit., p. 531.

de la calavera / y los amarillos inundan la seda.”), Andrew Anderson, por ejemplo, además de cuestionarse lo que supone como una contradicción, del mismo modo que lo era para él el buey hablando con las hojas en lugar de comérselas, el hecho de que brillen los dientes de una calavera, dientes sin brillo y manchados por ser los de un muerto:

The progression from animals to invertebrates continues with the dead, with the unnatural shining of what should be dull and tarnished teeth in skulls<sup>73</sup>

Términos cuya inferencia es de una lógica aplastante para los críticos predispuestos a ver la muerte incluso donde no hay nada que nos la evoque: calavera=muerte, por lo que, seda=tela de ataúd. Comenta Andrew Anderson en las notas de su edición:

7-8: además de la referencia a los esqueletos en la tumba y el forro del ataúd, aquí podría cifrarse también una referencia velada a la luna que según Lorca, “tiene dientes de marfil” (“La Luna y la Muerte”, *Libro de poemas*), “era una calavera de caballo” (“Ruina” *Poeta en Nueva York*) y es frecuentemente de color amarillo. <sup>74</sup>

Pero puestos a analizar un término en relación a cómo aparece en otras obras del poeta, más que con las citas a las que Anderson hace referencia, sobre todo si pensamos que los “dientes de marfil” no tienen por qué ser los de un muerto, puestos, digo, a buscar semejanzas, quizás sería apropiado recordar que, aunque Anderson se sorprenda porque los dientes de un muerto brillen, el poeta puede estar exponiendo un deseo no una realidad. En el poema no se dice que los dientes de la calavera brillan, sino que el personaje poético “quiere... que brillen los dientes de la calavera”, lo que implicaría más que muerte, su contrario: deseo de vida. En el tercer verso, el poeta manifestaba su deseo de que “la noche se quede sin ojos”, de que se apaguen las estrellas, de que la oscuridad le envuelva, de que nadie pueda verle... En esa oscuridad,

---

<sup>73</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob.cit., pp. 41-42.

<sup>74</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* Andrew Anderson (ed.), ob. cit., p.194. (Este mismo comentario lo encontramos en *Lorca Late's Poetry* (p.42).

una sonrisa brilla resaltando el cráneo humano. Pero el cráneo no tiene porqué corresponder obligatoriamente a un muerto.

Con respecto a la seda y a los amarillos, y si recurrimos a la propia obra del poeta en la que aparecen ambos términos, encontramos que el amarillo siempre está relacionado con el sol, el día, opuesto por tanto, a la noche, las sombras... Leemos en “Meditación bajo la lluvia” del *Libro de Poemas*:

Sale el sol.  
El jardín desangra en amarillo.<sup>75</sup>

En el poema “La canción del colegial” de *Canciones*, leemos:

Domingo.  
(Nuestro amor se pone,  
amarillo.)<sup>76</sup>

El amarillo aparece en la obra de Federico García Lorca, aludiendo al sol, al color del verano, a los campos bañados de sol. Pero también el amarillo es el color de la mala suerte y no podemos olvidar que Federico García Lorca era un hombre muy supersticioso. En este poemita, el amarillo augura la separación de los amantes.

Tres ejemplos claros podemos ver en la obra de teatro *Mariana Pineda*. En la Estampa 2ª. Escena 1ª, el poeta y dramaturgo nos especifica en la acotación que aparece Mariana vestida de amarillo claro. Y sabemos del final trágico de Mariana. *Bodas de Sangre* se inicia con la siguiente acotación: “*Habitación pintada de amarillo*”, como augurando que nada bueno puede suceder ahí y el final no va a ser un buen final, como bien sabemos. Incluso en los *Títeres de Cachiporra*, en la *Tragicomedia de don Cristobal y la señá Rosita*, aparece un personaje denominado “Una jovencita vestida de amarillo”.

Ese amarillo que no podemos dejar de relacionar con la “flor del oro” anterior, nos está presagiando el desenlace fatal del poema, pero no como vaticinador de la muerte,

---

<sup>75</sup> García Lorca, F., *O.C.I.*, ob. cit., p. 154

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 348.



sino aventurando la imposibilidad de culminar un deseo, lo que irremediabilmente convertirá al objeto de ese deseo en una presencia terrible.

En cuanto a la seda que Anderson relaciona con el revestimiento del ataúd, si rastreamos en la obra del poeta granadino el sentido con que aparece, vemos que mayoritariamente el poeta se vale de ella para llenar de adorno, describir belleza, riqueza y lujo... Pero también la seda es un símil referido al corazón, a la ternura... De este modo se nos muestra en el *Libro de Poemas*, por ejemplo, en “Balada de la Placeta” (“Se ha llenado de luces / mi corazón de seda”<sup>77</sup>). En el poema “Invocación al laurel” la seda es la delicadeza con la que el agua sale de las fuentes (“Todo hablaba dulce a mi corazón/ Temblando en los hilos de sonora seda/ Con que el agua envuelve las cosas paradas/ Como telaraña de armonía eterna”)<sup>78</sup>. Quizás el único ejemplo que se acerca más al sentido que Anderson da a la seda en este poema, a parte de la cita del propio Anderson, lo encontremos en *La Casa de Bernarda Alba*. En el Acto I y en boca de la Criada leemos después de la acotación (*Suenan las campanas*): “Sí, sí, ¡vengan clamores!, ¡venga caja con fillos dorados y toallas de seda para llevarla!”<sup>79</sup>.

Si el deseo del personaje poético es que “los amarillos inunden la seda”, lo que realmente está deseando es un brillo que ciegue. La seda ya es brillante de por sí, inundarla de amarillo es redundante, es provocar un destello que oculte todo.

Otras interpretaciones sobre estos versos pretenden acercarse a la influencia arábigo-andaluza de un modo bastante *sui géneris*. Xulio Pardo de Neyra en el artículo “<<Sumisión>> lorquiana: la oscuridad expresiva de un *switch* granadino”, nos propone un enfoque del libro que, aunque *a priori* parece explicarnos de un modo más sencillo las metáforas de este libro, (“No es extraño, pues, que Lorca se dejase absorber por la imaginería de su propia procedencia y, así, recuperarse la magia del orientalismo arábigo-

---

<sup>77</sup> García Lorca, F., *O.C.I.*, ob. cit., p. 136.

<sup>78</sup> *Íbidem*, p. 165.

<sup>79</sup> García Lorca, F., *La Casa de Bernarda Alba*, *O.C.II*, ob. cit., p. 587.

andaluz para componer un monumento lírico al homoerotismo bedesemero más sublime”<sup>80</sup>), luego desvaría a nuestro juicio, calificando el libro de BDSM<sup>81</sup>, que aclararía, según sus palabras, los “aspectos violentos” que se presentan en todos los poemas. Califica el libro como de un erotismo con marcada violencia, y a la hora de analizar las imágenes de estos versos en concreto, opta por la asociación recurrente “calavera”=“muerte” que hemos visto en el resto de la crítica:

La voz lírica del *Diván* nos conduce hacia la terribilidad de la presencia, solazándose ante la ausencia de su objeto de deseo y disfrutando de la lejanía, del desconsuelo de la pérdida: incluso hasta la muerte, hasta “que brillen los dientes de la calavera/ y los amarillos inunden la senda”.<sup>82</sup>

Pero no encontramos en este poema, los elementos de violencia que podrían relacionarse con una práctica sexual tan contundente. Tampoco ese disfrute con la ausencia. Lo que encontramos es precisamente la provocación que causa la presencia, y el deseo, por un lado, de que se mantenga como tal, pero por otro, y ante la imposibilidad del encuentro, el deseo de que esa presencia desaparezca.

A partir de aquí, los versos siguientes, el noveno y el décimo, como mencionábamos antes, marcan una ruptura que separan el poema en dos partes y el personaje poético entra en otro estado, en un estado de contemplación, en el que el verbo “querer”, que con tanta insistencia venía repitiéndose hasta este momento, desaparece. El poema pasa del ámbito psíquico, emocional, al real (“Puedo ver...”).

El ritmo es ahora más pausado. Ya no hay urgencia, tal vez porque el deseo ha sido satisfecho en esa risa de dientes brillantes y en el centelleo de la seda. O

---

<sup>80</sup> Pardo de Neyra, Xulio, “<<Sumisión lorquiana: la oscuridad expresiva de un switch granadino” en *Amor y deseo en el calabozo [Dominación, Sumisión y Masoquismo en la literatura española de Vanguardia. Una mirada desde el comparatismo literario]*. Barcelona, Ediciones Bellatena, S.L., 2014, pp. 263-274, 264.

<sup>81</sup>BDSM, es la unión de las siglas BD (Bondage y Dominación) y SM (Sadomasoquismo). Se refiere a la práctica sexual sadomasoquista, aunque se trata de una práctica erótica que se apoya siempre en el consenso de los participantes y se aleja radicalmente del sadismo criminal. La palabra “BONDAGE” es un término inglés referido a la sujeción que implican ciertos vínculos, como el lazo de unión entre amos y esclavos o señores feudales y vasallos. Se asocia también este término a los elementos de restricción, como pueden ser las sogas.

Más información en este sentido la encontramos en:

Bartomeu Domènech&Sibila Martí, *Diccionario Multilingüe de BDSM*, Barcelona, Bellaterra, 2004.

<sup>82</sup> Pardo de Neyra, Xulio, *íbidem.*, p. 268.

simplemente porque llega el amanecer (“Puedo ver el duelo de la noche herida/ luchando enroscada con el mediodía”), borrando la noche y con ella la tentación que la habita.

La figura de la herida que implica sangre, es la alegoría del amanecer cuando el cielo se cubre de rojo con los primeros rayos del sol. Podría ser el atardecer que toma el mismo cariz, si no fuese porque es la noche la que está herida y es el mediodía con quien batalla.

Andrew Anderson va más allá en su análisis al considerar esta lucha como un “duelo” que “funciona en sus dos sentidos, relacionado con el luto y con la lucha. Al mismo tiempo, dice Anderson, tenemos que recordar que “lucha” no sólo significa pelea sino también lucha de amor: la aparente violencia de lo erótico corporal”<sup>83</sup>. Pero la “lucha” nada tiene que ver en su significado<sup>84</sup> con la “lucha de amor” a no ser que nosotros queramos que se trate específicamente de una pelea amorosa. El crítico se queda con el sentido de la palabra “duelo” como “lance” en el medievo, citas que solían tener su origen en una cuita de amor. En *Lorca Late’s Poetry* repite la misma idea:

Both meanings of “duelo” are relevant here: as mourning and grief it links with previous references to suffering, and as a duel it links with “luchando”. The connection of couched night -the moon- and midday- the sun- with the age-old concept of the “lucha de amor”, and the origins of this association in popular, traditional beliefs...<sup>85</sup>

Probablemente Anderson se refiera al término muy acuñado en el Siglo de Oro de “batalla de amor”. Partiendo de los versos de Góngora, “Coronad el deseo/ de gloria, en recordando;/ sea el lecho de batalla campo blando”, Javier García Gibert, nos muestra en

---

<sup>83</sup> García Lorca, Federico; *Diván...*, (Andrew Anderson, ed), ob. cit., p. 194.

<sup>84</sup> (Del lat. *lucta*).

1. f. Pelea en que dos personas se abrazan con el intento de derribar una a otra.
2. f. Lid, combate, contienda, disputa. U. t. en sent. fig.
3. f. Oposición, rivalidad u hostilidad entre contrarios que tratan de imponerse el uno al otro.
4. f. Esfuerzo que se hace para resistir a una fuerza hostil o a una tentación, para subsistir o para alcanzar algún objetivo.

<sup>85</sup> Anderson, A., *Lorca Late’s Poetry*, ob. cit. p. 42.

*La imaginación amorosa en la poesía del siglo de oro*, cómo se trata de un concepto recurrente en la literatura:

Culminan en estos versos todos los términos relacionados con el antiguo tópico de la *militia amoris* que Góngora, suavemente, ha ido diseminando a lo largo del poema. [...] Se trata ahora de que los esposos, cuando despierten, lleguen al culmen de la “gloria” amorosa con nuevos y definitivos embates sexuales. La voluntad de Góngora por no es rehuir en su poema ningún tópico se refleja a las claras en ese último verso, el cual es una imitación de otro de Tasso (“e dolce campo di battaglia il letto” *Gerusalemme*, XV, 64), que resulta, a su vez, el *contrafactum* erótico del que se incluye en un desolado soneto de Petrarca: “e duro campo di battaglia il letto” (*Canzoniere*, CCXXVI, v.8).<sup>86</sup>

Y a pie de página, Javier García apostilla:

“Militiae species amor est” decía Ovidio (*Ars amatoria*, II, v. 233) y Propertio, por ejemplo, desarrolló la idea del combate amoroso con la amada en varios lugares de su obra [...]. El Renacimiento fue muy afecto a ese tópico. Pietro Bembo comienza uno de sus sonetos hablando de la “bello guerriera mia” que se armaba de ira y orgullo contra él, y Edmund Spenser se refería en el mismo sentido a su “cruel warriour” (*Amoretti*, XI). El lugar común de la milicia amorosa admitía muchas posibilidades, algunas tan modernamente porvocadoras como la *amplificatio* del mismo que llevó a cabo John Donne en su poema *Love’s War* [sic], donde se estimula a hacer el amor y no la guerra (o a hacer sólo la guerra del amor).<sup>87</sup>

Ese paso que marcábamos entre la parte emocional y la parte real del poema, está dividida por una descripción del amanecer. Es, pues, el despertar al día, el salir de la noche.

De los versos siguientes, (“Resisto un ocaso de verde veneno/ y los arcos rotos donde sufre el tiempo”), aluden al tiempo, al deseo de que el tiempo se detenga. Versos que cobran más sentido en relación con los anteriores, en los que se daba por hecho precisamente el paso del tiempo con la llegada del día. Se analiza el sentido de los arcos rotos como imagen de la ruina, de la detención del paso del tiempo, de la lucha del personaje poético con su deseo de que el tiempo no pase, de que no termine ese estado

---

<sup>86</sup> García Gibert, Javier, *La imaginación amorosa en la poesía del siglo de oro*, Valencia, Universitat de Valencia. Servei de Publicacions, 1997, p. 76.

<sup>87</sup> Íbidem, p. 76., nota a pie nº 96.

de relax que está por expirar: el “ocaso” del verde veneno<sup>88</sup>. Hay un tipo de cannabis que se denomina “dulce veneno verde”, se trata de un híbrido de crecimiento rápido.

Candelas Newton relaciona “verde veneno” con los versos precedentes, en una continuidad del sentido de la imagen inmediatamente anterior, la del amanecer:

También confiesa resistir el “ocaso de verde veneno”, referencia al momento intermedio cuando la luz del día ya está marcada por la blanca luz de la luna.<sup>89</sup>

Aparte de que tendamos o no a relacionar el veneno con el verde, es claro que este color aparece mucho en la obra de Federico García Lorca y lo hace referido al color del mar (“El guardapolvo se arrojaba a un mar lleno de naufragios y verdes”<sup>90</sup>), al color del agua (“La verde soledad del agua”<sup>91</sup>). Hay muchos prados verdes, olivares verdes, ramas verdes, campos verdes (“Las gentes/ iban a lo verde”<sup>92</sup>), trigo verde, manzanas verdes, ojos verdes... Pero quizás, el sentido con el que el poeta usa más el verde es como símil de lo nuevo (“En la mañana verde /quería ser corazón./ Corazón”<sup>93</sup>), de la juventud (“Moreno de verde luna”<sup>94</sup>), de la inocencia, (“Verde que te quiero verde / Verde viento. Verdes ramas.”<sup>95</sup>). En España en general y en Andalucía en particular es muy común la

---

<sup>88</sup> En la pintura, las limaduras de cobre, tratado con vinagre daba el cardenillo o verdete, que se rascaba y se mezclaba luego con cola, yema de huevo o aceite como aglutinante. Este color usaban los pintores, era un verde intenso al que se le llamaba “verde cobre” o “verde veneno” porque era tóxico. El 1814 una empresa fabricante de colorantes logró producir un verde aún más intenso disolviendo el cardenillo en arsénico. Lo que no sabían es que el arsénico era uno de los venenos más fuertes. Cuando el producto se disolvía con la humedad el arsénico que contenía se vaporizaba de manera imperceptible. Esta pudo ser la causa de la muerte de Napoleón en Santa Elena, ya que la habitación donde estaba tenía tapices, muebles y cueros de este color y combinado con el clima húmedo del lugar, fue muriendo lentamente intoxicado por el arsénico.

<sup>89</sup> Newton, Candelas, *Lorca, una escritura en trance...* ob. cit., p.170.

<sup>90</sup> De “Santa Lucía y San Lázaro”. *Poemas en prosa. O.C. vol.I. p. 494.*

<sup>91</sup> En “La imagen poética de don Luis de Góngora”. *O.C.vol.III., ob. cit., p. 72.*

<sup>92</sup> Del poema “Al oído de una muchacha”, *Canciones, O.C. vol.I., p. 380.*

<sup>93</sup> Del poema “Cancioncilla del primer beso”, *Canciones, O.C.vol.I., p.399.*

<sup>94</sup> Del poema “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, *Primer Romancero Gitano, O.C.vol.I., p.434.*

<sup>95</sup> Del poema “Romance Sonámbulo”, *Primer Romancero Gitano, O.C.vol.I., p. 420...*

expresión “está verde” referido a alguien inexperto en cualquier sentido, inexperto por joven. Pero también el verde es símbolo de vida, de frescura. Color que encontraremos en la “Casida Primera del herido por el agua” (“eran dos verdes lluvias enlazadas”), como metáfora de de la frescura y la inocencia de la juventud.

Manuel Antonio Arango en su estudio *Símbolo y Simbología en la obra de Federico García Lorca*, señala: “el verde es el color de la esperanza, de la fuerza y de la longevidad. [...]El color verde representa a menudo el color de la vegetación y significa así el triunfo de la primavera, por analogía en la vida sobre la muerte”<sup>96</sup>. Con estas connotaciones aparece el verde en el “Romance Sonámbulo” del *Romancero gitano* o en el poema “Arbolé, arbolé” de *Canciones*. Ángel Sahuquillo en *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad*<sup>97</sup>, relaciona el verde con el amor homosexual. Para Schomberg, sin embargo, el verde representa la amargura. Y no precisamente el color de la esperanza. Hay como en todo lo relacionado con Federico García Lorca una interpretación prejuiciada y acorde al gusto del lector.

Leemos en *Lorca Late's Poetry* de Andrew Anderson:

“Verde” in its negative sense also picks up suggestions of decay, while broken arches suggest the destruction of the link which once connected two vertical columns (the breakdown of a relationship between two people), and are at once almost emblematic of the general effects of the passing of time (converting even solid stone constructions to ruins).<sup>98</sup>

Pensar en el efecto del “veneno”, en ese “cannabis”, es pensar en un estado de relajación, de tranquilidad, en un estado de zanganeo, de holgazaneo, propio de la mañana. El “verde veneno” estaría referido a un narcótico que adormece, aturde. Y ese narcótico puede ser el propio objeto del deseo. En expresión popular andaluza el “veneno” se aplica también a aquella persona causante de una pasión tortuosa.

---

<sup>96</sup> Arango L., Manuel Antonio, *Símbolo y Simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, pp, 282-285.

<sup>97</sup> Sahuquillo, Ángel, *Federico García Lorca y la cultura homosexual*, Stockholm, Akademityck, 1986, p.109.

<sup>98</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 43.

Los cuatro últimos versos del poema, regresan al principio. Un círculo que se cierra. En ellos se ratifica el deseo de alejarse de la tentación (“Pero no me enseñes tu limpio desnudo/ como un negro cactus abierto en los juncos”<sup>99</sup>). Contemplar el cuerpo desnudo del amante, su sexo, descrito en cactus abierto en los juncos, es caer irremediabilmente en una tentación que la buena moral no tolera.

Aunque el junco se ha señalado en relación con la cintura y la delgadez, sin embargo creemos que en este poema, como por otro lado, en la mayor parte de su obra, el junco está señalando la ribera de un río, lugar de encuentro de los amantes. Un lugar recóndito, escondido e íntimo en la misma orilla, un lugar apartado, discreto y perfecto para el encuentro. De todos los ejemplos, quizás el más relevante, lo encontramos en *Bodas de Sangre*, cuando Adela en el Acto III, dice a Martirio: “Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla.”<sup>100</sup>

En ese escenario de ribera, tiene sentido la presencia del cactus únicamente como figura fálica, pues el cactus es una planta de desierto que crece en un ambiente completamente opuesto. Es necesario mencionar que el poeta se vale del cactus para referirse al miembro viril, tan sólo en el *Diván del Tamarit*, en esta gacela y en la “Gacela del mercado matutino”.

Para Xulio Pardo el resumen de los cuatro últimos versos es claro:

“Arcos rotos donde sufre el tiempo” -de nuevo la imagen de San Sebastian-, resistencia al fragor de un veneno verde en el ocaso, finalmente se deshacen en el deseo de no querer disfrutar de un desnudo limpio empero satánico, ennegrecido como, de nuevo Sebastián, un cactus que se abre “entre los juncos”; que asimismo, finalmente, clama porque la dejen ansiosa en una oscuridad planetaria, nuevamente satánica y terrible, que no dude en describirle el frescor de la cintura, de aquella cintura en que en la

---

<sup>99</sup> “El junco evocador de la delgadez y la flexibilidad de la cintura”, en palabras de Andrew Anderson (ed. *Diván...*, ob. cit. p. 195)

<sup>100</sup> García Lorca, F., *Bodas de Sangre, O.C.II*, ob. cit. p. 631.

gacela anterior habitaba el torrente, el dolor y el sabor de un néctar especialmente arrollador.<sup>101</sup>

Pero más allá de presencias satánicas y oscuridades planetarias, los dos últimos versos (“Déjame en un ansia de oscuros planetas/ pero no me enseñes tu cintura fresca”), refuerzan ese afán porque el deseo se quede en deseo, en un amor platónico que no llegue a consumarse. Cuando el poeta habla de “planetas” en la mayor parte de su obra está refiriéndose al “trasero”. De este modo lo vemos en el poema “San Miguel. Granada” perteneciente al *Primer Romancero Gitano*:

Vienen manolas comiendo  
semillas de girasoles,  
los culos grandes y ocultos  
como planetas de cobre.<sup>102</sup>

En la “Canción del Mariquita” del libro *Canciones*:

Por los patios gritan loros,  
surtidores y planetas.<sup>103</sup>

Lo oscuro aparece en la obra de Federico García Lorca con todas las acepciones que posee, pero en este poema queremos quedarnos con la quinta acepción que el adjetivo tiene en el diccionario de la Real Academia de la Lengua: “Incierto, peligroso, temeroso”. Pues así es la atracción que el personaje poético experimenta.

La cintura como el epicentro del Eros viene a rematar el poema. Y de nuevo, la contradicción perfectamente elaborada, el querer y no querer dejarse llevar por la tentación, el deseo, con un juego de opuestos.

---

<sup>101</sup> Pardo de Neyra, Xulio, “<<Sumisión>> lorquiana: la oscuridad expresiva de un *switch* granadino”, en *Amor y deseo en el calabozo...* ob. cit. p.268.

<sup>102</sup> García Lorca, F., *O.C.I.*, ob. cit., p. 428.

<sup>103</sup> García Lorca, Federico, *O.C.I.*, ob. cit., p. 381. En otras ediciones leemos: “surtidores de planetas”.



### III. - GACELA DEL AMOR DESESPERADO

#### I

Escribe Tomás Navarro en su artículo “La intuición rítmica en Federico García Lorca” a propósito de la composición rítmica del poeta granadino:

El verso no es un artificio regido por preceptos más o menos convencionales. Su ritmo no es diferente del de la música o del canto. El periodo rítmico equivale al compás musical. Uno y otro se dividen en dos, tres o cuatro partes de mayor o menor intensidad. Las sílabas se reparten entre esos tiempos o partes como se distribuyen o agrupan las notas. En el verso como en la música, la frase puede empezar con anacrusis o con tiempo marcado. Pausas, cesuras, síncopas, ligados, etc., desempeñan análogo papel en uno y otro campo. El mismo margen en que el ritmo de la música se mueve en sus fluctuaciones, discrepancias y contrastes se ejercita y admite en el verso. [...] La particularidad del ejemplo de García Lorca consiste en presentar la realización rítmico-semántica de tales variedades con consistencia y eficacia no demostradas por ningún otro poeta.<sup>104</sup>

La condición de músico de Federico García Lorca, presente en toda su obra, se hace mucho más evidente en este poemario y en algunos de los poemas que lo componen, como vimos en la gacela anterior y como es el caso de la gacela que nos ocupa. En ese valor rítmico-semántico que nos señalaba Tomás Navarro, “las modalidades trocaica, mixtas y dactílica constituyen una especie de escala progresiva. En varias ocasiones, el autor, con delicada percepción de esta circunstancia, dispuso la estrofa en ese orden de tensión ascendente, de acuerdo con el “crescendo” emocional”.<sup>105</sup>

En esta gacela compuesta de 17 versos, nuestro poeta ha querido construir una canción de rima fundamentalmente impar, con una estructura fija. Dividida en siete estrofas que forman tres partes bien diferenciadas. La primera y la cuarta estrofa

---

<sup>104</sup> Navarro, Tomás, “La intuición rítmica en Federico García Lorca” en *Revista Hispánica Moderna*, Hispanic Institute, Columbia University, New York, 1968. Año XXXIV, Enero-Abril, 1968, núms. 1-2. pp. 363-375. 374. El artículo se incluyó también en el libro de Tomás Navarro, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a Federico García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 355- 379.

<sup>105</sup> Navarro, Tomás, *Íbidem*, p. 368.

actuarían como frente de la canción, con sus respectivas codas (se repiten las estrofas 2ª y 3ª y 5ª y 6ª) y una tornata o envío final.

Un juego poético armado con tres tipos de repeticiones diferentes:

1.- La repetición de la forma métrica de las estrofas primera y cuarta por un lado, (constituidas con versos de 9, 7 y 6 sílabas respectivamente), opuestas a las estrofas segunda, tercera, quinta y sexta formadas por dos versos cada una de 5 y 12/13 sílabas cada verso. Y una estrofa final a modo de conclusión, compuesta por tres versos de 12, 7 y 7 sílabas cada una.

2.- La repetición semántica y el efecto musical y rítmico que conlleva la repetición de los versos primero y octavo por un lado (“La noche no quiere venir”/“El día no quiere venir”) y, por otro, los versos cuarto, sexto, undécimo y decimotercero (“Pero yo iré...”/“Pero tu vendrás...”) y sus correspondientes complementos de los versos quinto, séptimo, duodécimo y decimocuarto (“aunque un sol de...”/“con la lengua quemada...”/“entregando a los sapos...”/“por las turbias cloacas...”). Y la estrofa final que concluye con la reunión de los sujetos del primer y octavo verso a modo de conclusión (“Ni la noche ni el día quieren venir”).

3.- El juego de los opuestos. La noche protagonista de la primera parte del poema. El día protagonista de la segunda parte. El yo frente al tú, oposición que se repite en ambas partes (“Pero yo iré”/“Pero tu vendrás”), convertidos ambos en posesivos en la coda final del poema (“para que por ti muera”/“y tu mueras por mi”).

Para Daniel Devoto:

La gacela se estructura sobre tres conjuntos: “A”, de tres versos, y “B” y “C”, de dos cada uno, todos los cuales varían a cada repetición. El esquema métrico de la copla de tres versos es: 9a 7b 6a para las dos primeras apariciones, y 12a 7b para la tercera (las rimas son indiferentemente consonantes o asonantes). El esquema de B es: 6c 13 (o 14)c, y el de C es: 6d 14 (o 12)d, de esa manera:

|        |       |       |        |        |        |         |
|--------|-------|-------|--------|--------|--------|---------|
| <<A>>  | <<B>> | <<C>> | <<A'>> | <<B'>> | <<C'>> | <<A''>> |
| 9a7b6a | 6c13c | 6d14d | 9a7b6a | 6a14c  | 6d12d  | 12a7b   |

c<sup>106</sup>

<sup>106</sup> Devoto, Daniel, *Introducción al Diván...* ob. cit., p.91.

El crítico da por hecho que nos enfrentamos en esta gacela a la forma métrica de la copla, aunque, a nuestro juicio, no sería del todo exacto. La copla es una cuarteta formada por un grupo de cuatro versos octosílabos en los que los versos pares riman en asonante. Pero aunque este poema no se trate de una copla en el sentido estricto del término, el ritmo musical que posee este poema, nos lleva irremediabilmente a pensar en los palos de los diferentes cantes, donde la métrica fluctúa con mucha más libertad de la que podemos encontrar en la poesía.

Navarro Tomás escribe a propósito de la seguidilla:

La ordinaria fluctuación de la métrica popular admitía que los versos de seis y ocho sílabas sustituyeran a veces a los heptasílabos y que los de seis pudieran asimismo alternar con los de cinco.<sup>107</sup>

Esa alternancia de métrica que encontramos en este poema y la profusión de heptasílabos y hexasílabos, podría llevarnos a pensar, como se ha señalado en algún que otro lugar, que estamos ante una seguidilla, eso sí, forzada. La seguidilla, como la copla, se compone con cuartetos de rima asonante y en este poema los cuartetos brillan por su ausencia.

Federico García Lorca recurre a otro tipo de palos del cante para componer esta gacela. En concreto a dos palos diferentes, la soleá y la alegría. Con ambas composiciones arma un poema estructurado, como señalábamos, en tres bloques:

Primer bloque: vv.1 al 7. Constituido por un tercetillo de arte menor, una soleá, que aunque lo más común sea encontrarlas compuestas por octosílabos, sin embargo también abundan en hexasílabos y heptasílabos como en éste caso. La composición de la soleá, es de rima asonante los impares, justo lo que vemos en estos primeros tres versos:

La-no-che-no-que-re-ve-nir (8+1=9a)  
pa-ra-que-tu-no-ven-gas (7x)

---

<sup>107</sup> Tomás Navarro, *Métrica Española*, New York, Las Américas Publishing Company, 1966, pp.160-61

ni-yo-pue-da-ir (5+1=6a)

Si nos ajustamos a la medida de Daniel Devoto, añadiríamos una sílaba en el primer verso al finalizar éste con una palabra aguda y obviaríamos la sinalefa que existe en el tercer verso en “pueda-ir”, por recaer la acentuación silábica en la vocal del verbo. Contando las sílabas de este tercer verso con su sinalefa final, y añadiendo la sílaba de más que nos permite la palabra aguda final, el verso en realidad sería un pentasílabo y no un hexasílabo. De cualquiera de las dos formas, el metro no se aleja de la soleá. Quizás el poeta no aplicó las reglas de la métrica y contó simplemente las sílabas, en ese caso el tercetillo estaría compuesto por (8a,7x,5a).

Es destacable cómo esta forma de tercetillo se asemeja también al haiku o haikai (5a,7-,5a) más próximo a la soleá de verso quebrado o a la seguidilla y que se cultivó mucho en España en la etapa del Modernismo más tardío, el que se adentra en el siglo XX, el más próximo también a nuestro poeta y del que sabemos lo mucho que le influyó.

Los versos 4/5 por un lado y 6/7 por el otro, semejan la estructura de las alegrías. Dos pareados compuestos por un verso de arte menor y un verso de arte mayor. Un pentasílabo y un tridecasílabo anapéstico (3,6,9,12) de los versos cuarto y quinto; y un hexasílabo y un alejandrino también anapéstico (3,6, de cada hemistiquio) en el verso séptimo. En la alegría, como en el de esta gacela, la rima es asonante:

v.4: Pe-ro-yoi-ré (4+1=5)

v. 5: aun-queun-sol-dea-la-crá-nes-me-co-ma-la-sien (12+1=13)

v.6: Pe-ro-tú-ven-drás (5+1=6)

v.7: con-la-len-gua-que-ma-da-por-la-llu-via-de-sal (13+1=14)

Aunque el poeta pudo considerar el verso cuarto como otro hexasílabo y no tener en cuenta la sinalefa existente entre el pronombre personal “yo” y el verbo “ir”. La estructura sería entonces más uniforme al constar de dos hexasílabos trocaicos (1,3,5).

El segundo bloque repetiría la soleá, con el terceto de los versos octavo a décimo (9a,7x,6a) y dos alegrías mucho mejor medidas, las compuestas por los versos undécimo (5, 14) y decimotercero (5, 14).

La coda final (vv. 15, 16 y 17) es otra soleá cuyos tres versos son un endecasílabo y dos heptasílabos.

Desde el punto de vista de la cadencia acentual vemos cómo el poeta, con precisión de cirujano, hace recaer el énfasis en la misma sílaba, unificando los versos de tal modo que los hexasílabos (vv. 4,6,11,13), como hemos mencionado, son trocaicos (1,3,5). El caso de los versos tercero y décimo, podrían considerarse también hexasílabos si no tenemos en cuenta la sinalefa entre la vocal final del verbo “poder” y la vocal inicial del verbo “ir”, en este caso la acentuación haría de estos versos dos hexasílabos anfibráquicos (2,5). Los heptasílabos (vv. 2,9,16) son yámbicos (2,4,6). Los enneasílabos (vv. 1 y 8) son todos anfibráquicos o esproncedianos (2,5,8). Los endecasílabos (vv. 5 y 15) son endecasílabos melódicos (3, 6, 10) y los tres alejandrinos (vv. 7, 12 y 14) son anapésticos, el acento prosódico recae en las sílabas tercera y sexta de cada hemistiquio, estructurados éstos en (7+7) en el primer verso, (7+6) en el segundo y tercer verso.

La única excepción de la que podríamos hablar estaría en el verso diecisiete que si bien lo consideramos como un heptasílabo, sin embargo el lugar del acento no se correspondería con ninguna de las reglas de acentuación de los versos de esta medida. Los heptasílabos pueden ser yámbico (2,4,6), anapéstico (3,6) y mixtos (1, 4, 6) y en este verso que comentamos la acentuación recae claramente en la tercera, quinta y séptima sílaba, con lo que el poeta podría haber considerado este verso como un octosílabo trocaico (3,5,7), convirtiendo el diptongo que existe en “mue-ra” (vocal cerrada- vocal abierta) en un hiato al recaer el acento prosodico en la vocal “e”:

pa-ra-qué-por-tí-mué-ra

## //

**“para llegar hasta ti, abrir camino pretendo”**

*Al-Mugira*

La temática del poema no suscita dudas. Los elementos se confabulan para impedir el encuentro de los amantes, la lucha de éstos por vencer los múltiples impedimentos. Esta gacela es el espacio del “Tiempo”. La noche que no viene, el día que no llega: el “Tiempo” detenido que aviva más el deseo de los amantes (“Ni la noche ni el día quieren venir/ para que por ti muera/ y tu mueras por mí.”) Misma idea que encontrábamos entre los versos de Omar Jayyam y que ya citamos en este trabajo (“No veo la manera de unirte contigo/ No sé vivir un instante separado de ti”), o mucho más concreto en los versos “Esta rueda del cielo anticipa tu muerte y la mía/ conspira contra mi corazón y contra el tuyo”<sup>108</sup>. Pero también la encontramos en el siguiente poema de Al-Mugira recogido en los *Poemas Eróticos* de A.F. Schack:

Para llegar hasta ti  
Abrir camino pretendo,  
y una muralla lo cierra  
de amenazantes aceros,  
Mas por lograr tu hermosura  
Perdiera la vida en ellos.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Jayyam, Omar, *Rubaiyyat*, Carlos Areán ed. Madrid, Visor, 1981, p.59.

<sup>109</sup> Von Schack, Adolf Friedrich, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, Sevilla, Facediciones, 2012, p. 106.

Mario Hernández ve una influencia fuerte en esta gacela del poema “Viento de amor” perteneciente al libro *La Estación Total* de Juan Ramón Jiménez<sup>110</sup>, mientras que Andrew Anderson defiende que la gacela se acerca más al poema “Azucena y sol” del libro

---

<sup>110</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Mario Hernández (ed), ob. cit., pp. 21-22). Reproducimos el poema Juan Ramón Jiménez señalado por Mario Hernández:

Por la cima del árbol iré  
y te buscaré.

Por la cima del árbol he de ir,  
por la cima del árbol has de venir,  
por la cima del árbol verde  
donde nada y todo se pierde.

Por la cima del árbol iré  
y te encontraré.

En la cima del árbol se va  
a la ventura que aún no está,  
en la cima del árbol se viene  
de la dicha que ya se tiene.

Por la cima del árbol iré  
y te cojeré.

El viento la cambia de color  
como el afán cambia el amor,  
y a la luz de viento y afán  
hojas y amor vienen y van.

Por la cima del árbol iré  
y te perderé.

*Segunda Antología Poética* del poeta de Moguer<sup>111</sup>. Aunque este último poemario tuvo gran repercusión en los poetas de las generaciones más jóvenes, sin embargo no es un tema nada nuevo ni original ni exclusivo de Juan Ramón, y quizás el poema al que más se acerca el poeta granadino en el tono es el que recoge Von Schack.

Hay en esta gacela una enumeración de obstáculos a batir para que el encuentro de los amantes pueda producirse. Óbices (calor, sed...etc) contra los que los personajes poéticos deben luchar para conseguir encontrarse. Así en el quinto verso, la imagen “aunque un sol de alacranes me coma la sien”, nos coloca ante el calor más tórrido del verano. El alacrán trae la imagen de la tierra reseca, empedrada, devastada por la falta de agua, donde suele habitar este arácnido.<sup>112</sup> Pero si un amante sufre semejante martirio, el otro camina paralelo. Y en el verso séptimo la sensación de calor la trae “la lengua quemada por la lluvia de sal”. La imagen del sudor resbalando por los labios. El sudor es salado, como lluvia de sal. El calor, la falta de agua dulce, de frescor. La dificultad para que el encuentro se produzca la sufren ambos amantes.

---

<sup>111</sup> Anderson, A. *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 44. Ver en nota a pie de página nº 57: “Mario Hernández has pointed out a possible source or influence for this text in a song-like poem by Juan Ramón Jiménez, “Viento de amor”, which bears thematic, stylistic and metrical similarities to it. However, there is an even more striking similarity to Jiménez’s composition “Azucena y sol”, with its emphasis on “sufrir” and “morir” and the reciprocal interplay between “tú” and “yo”.

Reproducimos el poema citado por Andrew Anderson:

#### AZUCENA Y SOL

Nada me importa vivir  
con tal de que tú suspires,  
(por tu imposible yo,  
tú por mi imposible)

Nada me importa morir  
si tú te mantienes libre  
(por tu imposible yo,  
tú por mi imposible)

<sup>112</sup> Cuando los antiguos mexicanos hacían la pictografía del agua caliente, pintaban un alacrán, pues éste, cuando pica, quema y en el Códice Vaticano se observa a un alacrán sosteniendo en las pinzas un hueso provisto con una serie de dientes, para intensificar más la idea de lo ardiente, de lo que causa escozor. Pero también encontramos otro sentido. Adela Fernández en su libro *Dioses Prehispánicos de México: mitos y deidades de panteón Náhuatl* (México D.F., Panorama Editorial, S.A., 1992, P. 126) escribe: “*colott*: alacrán, asociado con las pasiones que se incendian.”



Andrew Anderson en un intento de ir más allá en el análisis de este verso, escribe en *Lorca Late's Poetry*:

The coupling of “quemada” with “lluvia” and of this with “sal” is at first sight contradictory, but it expresses closely the plight of the lovers. Seeing each other should bring assuagement but in fact in the long run only increases suffering and longing, just as drinking a line water temporarily slakes the thirst but later exacerbates it and causes bodily pain.<sup>113</sup>

A pesar de todos los impedimentos que deben superar los amantes para encontrarse, no cejarán en su cometido, no piensan rendirse por dificultosas que sean la pruebas que vayan asaltándoles en el camino: los versos, undécimo y decimocuarto, (“entregando a los sapos mi mordido clavel” y “por las turbias cloacas de la oscuridad”) provocan en el lector una sensación de asco. El sapo, es un animal “convencionalmente repugnante”<sup>114</sup> como lo define Andrew Anderson. Señala el crítico que “En la escena final de *La Regenta* simbolizan una sexualidad desagradable y perversa; para Lorca se asocian con la noche (“Iglesia abandonada”, *Poeta en Nueva York*) y con la homosexualidad (“Oda a Walt Whitman”, *Poeta en Nueva York*)”<sup>115</sup>. Quizás los tres sentidos tengan cabida en este verso, pues los sapos sabemos que viven fundamentalmente en la noche, es en la noche cuando salen a cazar sus alimentos, cuando se les oye más croar<sup>116</sup>.

La idea de la sexualidad desagradable que Anderson apunta en *La Regenta*, se complementaría asociada a la imagen del “mordido clavel”. A propósito del clavel, Manuel Antonio Arango en *Símbolo y Simbología en la Obra de Federico García Lorca*, explica que “el clavel está ligado al amor y al matrimonio. Muchas culturas se sirven [...]

---

<sup>113</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., pp. 45-46.

<sup>114</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...*, Andrew Anderson (ed.), ob. cit. p.197.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 197.

Esta misma teoría la encontramos también en *Lorca Late's Poetry* (p.46): “They have been used to symbolize unpleasant and perverse sexuality, as in the very last scene in Clarín's *La Regenta*. Lorca appears to associate toads with the night, and more particularly with affected or effeminate homosexuality.”

<sup>116</sup> Los sonidos que producen los sapos al rozar el aire en la laringe, es muy variada, desde los sonidos más graves a los más agudos, el “croar” también sería uno de ellos.

del clavel en la ceremonia del matrimonio”<sup>117</sup>. Si tomamos como idónea esta acepción, el impedimento por el que el amante está dispuesto a pasar, si fuese necesario, para llegar finalmente a unirse con su amor, sería un matrimonio no deseado, por lo que el cónyuge siempre resultaría alguien desagradable. Una unión sin pasión, “mordido clavel”, sin el entusiasmo del enamoramiento.

En la simbología de las flores el clavel se asocia con la pasión y Federico García Lorca conocía de sobra del lenguaje de las flores. No hay más que fijar la vista en una de sus obras de teatro con un título tan evocador en este sentido como *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. En el Acto II de esta obra el poeta hace un despliegue de conocimiento acerca del significado que cada flor tiene:

SOLTERONA 3ª: (*En el piano*): [...] Sólo en ti pongo mis ojos  
-el heliotropo expresaba-  
“No te querré mientras viva”,  
dice la flor de la albahaca.  
“Soy tímida”, la violeta.  
“Soy fría”, la rosa blanca.  
Dice el jazmín: “Seré fiel”.  
Y el clavel: ¡Apasionada!”<sup>118</sup>

No menos repulsión provoca la idea de las cloacas, cuya sensación de inmundicia que trae en sí el propio término, es reforzada con el adjetivo “turbias”. Se trataría de una redundancia, pues se da por hecho que las cloacas son turbias, pero colocar este adjetivo precediendo a su nominativo, intensifica esa sensación hedionda que se le presupone a la cloaca. Las cloacas son el símil de la parte más terrible de las grandes

---

<sup>117</sup> Arango L., Manuel Antonio, *Símbolo y Simbología en el obra de Federico García Lorca*, ob. cit. p.250. Introduce en esta misma página una nota a pie tomada de J.E. Pérez Rioja, (*Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, 1952): “En Flandes existía la costumbre de que, el día de las bodas, llevase la novia un clavel rosa que el novio debía ofrecerle. De aquí el clavel rojo o rosa se ha convertido en símbolo del amor puro o del matrimonio”.

<sup>118</sup> García Lorca, F., *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores en O.C.II.*, ob. cit., p.559:

SOLTERONA 2ª: El jacinto es la amargura;  
el dolor, la pasionaria.  
SOLTERONA 1ª: el jaramago, el desprecio  
y los lirios, la esperanza.  
TÍA: Dice el nardo: “Soy tu amigo”,  
“Creo en ti”, la pasionaria.  
La madre selva te mece,  
la siempre viva te mata.

ciudades. Federico García Lorca conoció la ciudad más grande, Nueva York, con sus alcantarillas humeantes y su paisaje de ratas. Las dos únicas ocasiones en las que el poeta utiliza en su obra el término cloaca es en esta gacela y en el poema “Grito hacia Roma. Desde la torre del Chrysler Building” del apartado “Dos Odas” de *Poeta en Nueva York*:

Los maestros enseñan a los niños  
una luz maravillosa que viene del monte;  
pero lo que llega es una reunión de cloacas  
donde gritan las oscuras ninfas del cólera.<sup>119</sup>

Para acrecentar aún más esa sensación espeluznante, atroz, de la cloaca, aparte de añadir el adjetivo “turbio”, le añade también “oscuro”. Se da por hecho, que las cloacas son oscuras. El poeta redundante en cualidades que se presuponen en las cloacas para crear un ambiente más infecto aún del que el lector pueda ya imaginar.

La conclusión final será el argumento general de este poemario: la imposibilidad del encuentro, pues a pesar de que los amantes luchan contra todos y contra todo, “ni la noche ni el día quieren venir”. El Tiempo está parado para ellos. El tiempo no transcurre para una unión posible, tan solo acrecienta el deseo de los amantes: “para que por ti muera/ y tu mueras por mí”.

Esta casida es un ejemplo del llamado “amor udri” que cultivaban los poetas árabes. Un amor con muchos puntos en común con el “amor cortés” de la tradición literaria occidental. Con él, los poetas exponían la imposibilidad de un amor público, pero ocultaban los motivos de esa imposibilidad, que si en la tradición castellana solía ser el hecho de que la amada estuviese ya comprometida, entre los poetas árabes lo que se ocultaba precisamente era una relación homosexual. Escribe M<sup>a</sup> Jesús Ribiera Mata:

Nace una nueva poesía de tema amoroso, bien de tipo galante como la de ‘Umar ibn Abī Rabī’a, bien de tipo patético, alrededor de amores imposibles, donde el desdichado amante muere de amor, sin conseguir el objeto de sus deseos, faceta que representan los poetas «udríes» como Ŷamīl, Maŷnūn, etc., historias y poemas que serán

---

<sup>119</sup> García Lorca, F., *O.C.I.*, ob. cit., p. 563.

recreados por Bagdag, en la exaltación del deseo que representa el amor cortés. [...] Así aparecen en la poesía andalusí todas las piezas del ajedrez erótico del amor cortés: la imposibilidad de la no-posesión porque la amada o amado pertenece a otro -no es exactamente un amor adulterino porque el objeto del deseo suele ser un esclavo o esclava de otro dueño-, los enemigos de los amantes: el *raqīb*, espía o vigilante; el *'ādil* o censor: el *wāšī* o calumniador, figuras literarias que de nuevo se encuentran también en la poesía provenzal; la visita del amado en sueños en forma de fantasma (*Grafíaaif*, *jayāl*) o el enamoramiento sin haber visto a la amada, etc.<sup>120</sup>

Esta imposibilidad del amor cortés, esta fórmula de la poesía provenzal, sobre todo del amor “udrí” por lo que tiene de práctica habitual del homoerotismo, será la que veamos repetida una y otra vez en este poemario, incluso en el uso del dodecasílabo tan presente en este libro.

---

<sup>120</sup> Ribiera Mata, M<sup>a</sup> Jesús, *Literatura Hispanoárabe*, ob. cit., p. 55 y 59.

#### **IV. GACELA DEL AMOR QUE NO SE DEJA VER**

##### **I**

Devoto define esta gacela como una copla de romancillo heptasilábico<sup>121</sup>.

Sin embargo, sabemos que el romancillo se caracteriza por tratarse de una composición de arte menor con versos de menos de ocho sílabas y rima asonante en los versos pares, dejando libres los impares. Este poema se compone fundamentalmente de octosílabos, y digo fundamentalmente, porque el poeta introduce dos endecasílabos, versos tercero y octavo y los heptasílabos tan sólo se dan en los versos décimo y decimotercero, y además de un modo nada seguro, pues sobre todo en el segundo caso, el poeta pudo obviar alguna de las dos sinalefas que se producen en el verso y construir así otro octosílabo.

Aún aplicando en los versos cuarto y noveno la sinalefa entre “granada-era” que convertiría a ambos versos en heptasílabos, la mayor parte de los versos seguirían siendo octosílabos y en el recuento final tendríamos siete octosílabos, dos endecasílabos y cinco heptasílabos.

En cuanto a la rima, si bien se trata de rima asonante, a veces recae en sílaba par, a veces en sílaba impar sin un criterio fijo.

Hemos comentado ya en este trabajo cómo Federico García Lorca se vale de una copla granadina<sup>122</sup> para, utilizando los versos de ésta, componer su propio poema. Aunque la copla, como bien ha señalado Manuel Román, es “la legítima heredera del romance”<sup>123</sup>, sin embargo, sabemos que difiere del romance en que la copla está

---

<sup>121</sup> Devoto Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* ob. cit. p. 92

<sup>122</sup> Quiero vivir en Graná  
solamente por oír  
la campana de la Vela  
cuando me voy a dormir

<sup>123</sup> Román, Manuel, *Los grandes de la copla: Historia de la canción española*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 493.

compuesta por tres o cuatro versos de arte menor, generalmente octosílabos. En esta gacela se rompen los octosílabos principales con la introducción de endecasílabos.

El poeta ejecuta esta gacela a modo de canción. Tres estribillos de tres versos cada uno, el último de cuatro como coda final. Compuestos por los versos 1-3, 6-8 y 11-14 respectivamente. Y dos mudanzas de dos versos cada una. Rima asonante y una curiosidad: vocales abiertas en su práctica totalidad, que otorgan al poema una sonoridad especial. A ello le unimos la coincidencia del lugar del acento en la sílaba tercera y sexta o séptima, dependiendo de si estamos ante un heptasílabo o un octosílabo. Ritmos trocaicos y anapésticos, melódico o yámbico heróico o *a maiori*, en los dos endecasílabos. Una armonía musical que se refuerza con la construcción de dos encabalgamientos suaves, el que se produce entre los versos 4 y 5 (“Granada era una luna/ ahogada entre las yedras”) y el existente entre los versos 9 y 10 (“Granada era una corza/ rosa por las veletas”).

Estructura que bien podría recordarnos al zéjel, la forma que de algún modo unió la métrica mozárabe con la castellana, aunque el poeta introduce en ella la versificación más moderna. Una tradición pasada por el tamiz del siglo XVIII y del XX, de modo que el poemario no se aparte ni un ápice del siglo en ciernes.

## II

***“Esta separación es de noche oscura  
que ilumina el plenilunio de nuestros cortos encuentros”  
Al- Mu`tamid***

Para construir semánticamente perfecta esta gacela, Federico García Lorca recurre al modelo de una “matrioska”. Un juego que oculta otro juego similar. La copla popular que en su interior contiene a su vez una canción infantil, “Jardín de Cartagena<sup>124</sup>” de la que ya hemos hablado con anterioridad.

Uno de los propósitos de la copla era la de describir en sus letras las costumbres populares. En esta gacela y con la alusión a la canción infantil, se engloba toda la tradición granadina desde las canciones que se aprenden en los juegos de infancia. Si este poemario es Granada, esta gacela constituye la esencia misma de la ciudad. Tal y como hiciera Federico García Lorca en su conferencia “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre” donde nos presentaba su ciudad a través de las costumbres y

---

<sup>124</sup> A la víbora del mar,  
por aquí podréis pasar.  
Por aquí yo pasaré  
y una niña dejaré.  
Y esa niña ¿cuál será?,  
¿la de alante o la de atrás?  
La de alante corre mucho,  
la de atrás se quedará.  
Verbena, verbena  
jardín de Cartagena.

Andrew Anderson en *Lorca Late's Poetry* (p.49), recoge una versión diferente:  
Estando la pájara pinta  
pinta verde del limón,  
con el pico meneaa la hora,  
con la cola meneaa la flor.  
¡jay! ¡jay! ¡jay!  
¿cuándo vendrá mi amor?  
verbena, verbena  
jardín de Cartagena.

de las canciones populares, teniendo en cuenta que para nuestro poeta la canción constituye la esencia de un pueblo.

Nada hay en Granada más autóctono ni más tradicional, hablando de tradiciones, que la Torre de la Vela. Se utilizaba las campanadas de la Torre de la Vela para marcar los cambios de turno de riego, por lo que su sonido se escuchaba por toda la Vega. Las muchachas solteras subían el día de la Toma de Granada, el 2 de Enero, para tocarla, pues la tradición rezaba que si la tocaban ese día, se casarían antes de final de año. Con los versos extraídos de la copla popular (vv. 1-2/6-7 y 11-12), las imágenes propias de las canciones de los juegos infantiles (“corona de Verbena”) y los diferentes símiles que describen a la ciudad (“Granada era una luna/ ahogada entre las yedras”), la imagen de la hiedra cubriendo las fachadas y las tapias de las casas granadinas, (“Granada era una corza/ rosa por las veletas”), los reflejos del sol en la nieve tiñen la montaña, el pico del Veleta, de un rosa vívido. O las nubes rosáceas que rozan la veletas de los tejados. Es la noche y el día. La luna atrapada en el agua de los estanques y las fuentes que cubren las hiedras, la luz del día tamizada como una corza que salta por los tejados, por el blanco de las montañas. Es la noche y el día que cerraban la gacela anterior.

Andrew Anderson identifica la luna como “the arc of the whitewashed moonlit city curving around the rocky outcrop on which the Alhambra is built and viewed from this vantage point; also the city reduced in its essence to the reflection of the moon in Granada waters. The crescent moon is also the symbol of the Moors.”<sup>125</sup>

Quizás resulte un tanto forzado “el arco encalado por la luz de la luna...” y es un tanto rebuscado introducir el agua, pues aunque si bien la yedra es planta que necesita mucha agua y adora los lugares umbríos, sin embargo, no se trata de nenúfares o anémonas, esta planta busca siempre su muro por el que trepar.

---

<sup>125</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob, cit., p. 51.



Los paisajes de la ciudad pintados también en las canciones infantiles, “la corona de verbena” con la que se aureaba a las reinas de las verbenas, una corona de flores, que adornaban las cabezas de los niños en las fiestas populares. El Jardín de Cartagena del verso octavo, perteneciente a la misma letra de la canción infantil. Pero el poeta inicia el verso con el verbo “desgarrar”. En la segunda acepción del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, leemos la siguiente definición referida a una persona: “apartarse, separarse, huir de la compañía de otra u otras personas”. En este caso el poeta huye de su propia infancia, de lo que fue, de “su” jardín de Cartagena, de la Granada que habitó su niñez. En 1918 el poeta escribe los siguientes versos del poema “Balada triste. Pequeño poema”:

Pasé por el jardín de Cartagena  
La verbena invocando  
Y perdí la sortija de mi dicha  
Al pasar el arroyo imaginario.<sup>126</sup>

En cuanto a la corza, leemos en las notas de Andrew Anderson:

corza: icono que aparece frecuentemente en la poesía cancioneril. [...] connota la noche, la corza rosa sugeriría el amanecer, un rubor en el horizonte interrumpido por las veletas. Los dos términos convergen en el mito de Artemis, diosa casta de la luna y la caza, que convirtió a Acteón en un ciervo.[...] rosa: no es sólo el color rosado, sino muy posiblemente también “la rosa de los vientos”. veleta: connota el viento, pero también el movimiento -o acción- inquieto, fútil, sin dirección ni orientación fija.<sup>127</sup>

Candelas Newton en *Lorca, una escritura en trance*, comparte con Anderson la presencia del mito de Artemisa:

Sin embargo, la Granada/ corza del siguiente estribillo sugiere el amanecer. y ambos aluden al mito de Artemis/ Diana cazadora. [...] En el primer estribillo es Artemis/ Luna. [...] La Granada/ corza sugiere un amanecer de luz pálida, como en “Granada: I Amanecer de verano” de *Impresiones y Paisajes* donde “la ciudad se tiñe de púrpura pálida”.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> García Lorca, Federico, *Libro de Poemas*, O.C., ob. cit. vol. I, pp. 77-78.

<sup>127</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Andrew Anderson (ed.), ob. cit., p. 200

<sup>128</sup> Newton Candelas, *Lorca una escritura en trance...* ob. cit., p. 133.

La veleta, es claro que “connota el viento” y con él el movimiento, tal y como señala Anderson, pero puede que en esta ocasión Federico García Lorca pretendiera más la descripción del color de la luz del sol reflejada en la nieve del pico de La Veleta que corona Sierra Nevada, otra presencia constante de la ciudad. La corza no es un animal que aparezca mucho en la obra del poeta, de hecho lo encontramos únicamente en *Poeta en Nueva York* en el poema “Tu infancia en Menton” del apartado “Poemas de la soledad en Columbia University”, donde evocando la infancia, utiliza una imagen muy similar a ésta refiriéndose a la sierra blanca:

Amor, amor, un vuelo de la corza  
por el pecho sin fin de la blancura.  
Y tu niñez, amor, y tu niñez.<sup>129</sup>

Aunque pareciera que al echar a volar a la corza, el poeta la hubiese confundido con una garza. En cualquier caso, el sentido es el mismo.

Si la canción infantil que escoge el poeta para construir su gacela, según Andrew Anderson, “complementa un típico juego infantil que dramatiza la búsqueda de un amante”<sup>130</sup>, tomando por correcta la versión que el crítico reproduce, esta gacela regala un final a esa búsqueda. A modo de coda, el encuentro con el amante (“me abrasaba en tu cuerpo/ sin saber de quién era”) pone punto y final. De nuevo, como en la primera gacela, estamos ante un amante fugaz. No hay amor, tan sólo pasión. No nos importa la identidad del amante.

Si el toque de campana, anuncia la venida de un amor en la tradición popular granadina, el personaje poético está dispuesto a cualquier cosa para que el sonido de la campana no cese. Para que detrás del batir de campanas por fin aparezca ese “amor que no se deja ver”, ese amor desconocido, que se anhela y que se tiene la certeza de que

---

<sup>129</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol.I., ob. cit., p.516.

<sup>130</sup> *ibidem*, p. 199.

está ahí oculto entre la gente, esperando en otros cuerpos (“me abrazaba en tu cuerpo/  
sin saber de quién era”).

## V. GACELA DEL NIÑO MUERTO

### I

Sin alejarnos de la forma clásica, esta gacela nos evoca al romance, aunque no la forma pura del romance compuesta por octosílabos. El poeta granadino usó varias formas del romance para construir su propia estructura. Con el eneasílabo inicial denominado *de canción* (4,8) y los endecasílabos de las dos primeras estrofas, podríamos hablar de romance eneasilábico o endecasilábico, si no fuera por el giro que da la medida a partir de la tercera estrofa donde el número de sílabas aumenta hasta las catorce, para ponernos frente a un romance alejandrino. Quizás si consideráramos la multiplicidad de metro, podríamos hablar de que estamos ante una silva arromanzada o más concretamente la “llamada silva modernista, junto a endecasílabos y heptasílabos, se emplean alejandrinos [...] y otros versos de número impar de sílabas métricas,”<sup>131</sup> entre ellos el eneasílabo.

El poema aparece dividido en cuatro estrofas, aunque en el manuscrito del poeta, bastante sucio, parece que la división fuesen dos cuartetos primeros y el resto, pareados. El único cuarteto que realmente separa el poema es el primero, colocando una pequeña línea divisoria; en el resto del poema se amalgaman los versos de modo que no está claro si se trata de cuartetos, pareados o un sólo bloque. La primera estrofa se inicia y se cierra con dos eneasílabos (vv. 1, 4) de *canción* (4, 8), como hemos señalado anteriormente. Los versos centrales de esta estrofa son un decasílabo (v. 2) compuesto (5+5) o también llamado verso *asclepiadeo* y un endecasílabo (v. 3) dactílico o anapéstico (4,7,10).

La segunda estrofa se abre con un endecasílabo (v. 5) dactílico o anapéstico, aunque la acentuación se refuerza en este verso además con un acento en la segunda (2,

---

<sup>131</sup> Domínguez Caparrós, J., *Métrica Española*, ob. cit., p. 236.

4, 7, 10). Los dos versos centrales son dodecasílabos, el primero (v.6) simétrico (6+6) anfibráquico (2,5 de cada hemistiquio); el segundo (v.7) sería un dodecasílabo terciario o de dos cesuras (3,7,11), con una intensidad fortalecida con una acentuación en la segunda sílaba y por ende, en lugar de en la tercera, la siguiente recaería en la cuarta.

A partir de aquí y como si se tratara de una segunda parte del poema, los versos son todos alejandrinos o tridecasílabos, exceptuando el verso doce en el que se cuela otro eneasílabo producto de la eliminación de la última sílaba por terminar el verso con una esdrújula. Tanto los alejandrinos (vv. 9, 11, 13, 15 y 16), como los tridecasílabos (vv. 10, 14) son anapésticos. Los primeros con acentuación (3, 6) de cada hemistiquio (7+7), los segundos con acentuación (3, 6, 9, 12) el primero (v.12) y compuesto (6+7) el segundo. Una uniformidad acentual que otorga al poema la cantilena propia del romance.

## //

***“Por la pérdida de vuestra presencia,  
solo conozco luto y pena”.***  
Al- Mu`tamid

Si tomamos las reglas que da Menéndez Pidal en su libro *Romancero Hispánico. Teoría e Historia*<sup>132</sup>, a propósito del romance, parece que Federico hubiese escrito esta gacela con plantilla. Un romance lírico con recursos internos de reiteración léxica, de construcción paralela, la reiteración de estructuras gramaticales para destacar aquello en lo que se quiere que el lector haga hincapié (“Todas las tardes en Granada/ Todas las tardes.../ Todas las tardes.../ Todas las tardes” o “No quedaba en el cielo.../ cuando te encontré” “No quedaba en la tierra.../ cuando te ahogabas...”). Imágenes sensoriales correspondientes a los cinco sentidos para conseguir el mismo efecto.

---

<sup>132</sup> Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero Hispánico. Teoría e Historia*. vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p.60

Recursos extratextuales, como comenzar el poema con un personaje: un niño muerto que simboliza la pérdida de la infancia. Localización temporal, la tarde metafórica en la que muere un niño, pero también la tarde literal (“el día es un muchacho herido”), la imagen del atardecer en ese rojo que parece a veces de sangre, que cubre el cielo de Granada. La noche (“No quedaba en el cielo ni una brizna de alondra”), la alondra es el ave del amanecer, con lo que el poeta nos está ubicando en la noche. Esa localización de la acción específica del romance, “a orillas de un mar”, “de un lago”, “en una torre”, nos indica que aquí el agua es la clara protagonista aunque no se nos determine de dónde procede, pero intuimos que se trata de un agua estancada. En Andrew Anderson encontramos esta otra visión del agua de Granada. El agua alegórica que recorre los poemas del *Diván del Tamarit*:

El agua [...] tan estrechamente identificada con la ciudad -y con la cultura y la estética árabes- ofrece quizás el mejor ejemplo de un elemento poético que funciona tanto como valor literal [...] como con valor figurativo.[...]El agua simbólicamente puede sugerir (y dar) o la vida o la muerte o una difícil y ambigua mezcla de ambas y con idéntico sentido aparece Granada...<sup>133</sup>

Esta idea que tan acertadamente apunta Andrew Anderson del agua que da y quita la vida, con ese valor figurativo que es capaz de matar literal y metafóricamente, es la que encontramos en esta gacela. El agua con su heterogénea presencia en Granada, la que “se sienta a conversar con los amigos”, aquella que acompaña en fuentes y acequias junto a las que la gente conversa en las tardes de verano. El agua de la lluvia (“Un gigante de agua cayó sobre los montes”). El agua del río (“cuando te ahogabas por el río”), como ya vimos, lugar de encuentro de los amantes. Un “ahogamiento” metafórico.

Se inicia el relato presentando al protagonista: el niño. Un niño muerto. La teoría que más se repite de un estudio a otro es que ese “niño muerto” representa la inocencia perdida del poeta. El paso de la infancia a la edad adulta. Así lo señala, por ejemplo, Anderson:

---

<sup>133</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit...*, A.Anderson (ed.), ob. cit., p.27.

If the child is taken to represent not the sun but childhood, then we may understand that every day someone's childhood dies (passes away) and he is thrust into adulthood. Further still, "un niño" may be taken as representing a part of the poet's own childhood and its potentialities which still remain with him -innocence, naivety, simplicity- but which are slowly but inexorably being sapped away from him every day as he experiences more adult life, as time passes and as he gradually get older: each day, each dusk, he loses another part.<sup>134</sup>

En este mismo sentido se postula Candelas Newton:

La muerte de la infancia del hablante que, sobre el trasfondo de la caída del día, percibe más agudamente el decaimiento de sus ilusiones infantiles.<sup>135</sup>

Sin embargo, en el análisis de Candelas Newton, se apunta un dato que creo mucho más interesante, aunque yerra en el postulado final. Escribe Candelas Newton:

Además hay que señalar el uso andaluz de "niño" en sentido de joven [...] En este caso todas las tardes, al anochecer moriría un niño/ joven en la entrega al ocaso o amor nocturno.<sup>136</sup>

Tomando la ilusión que implica el "niño", lo que éste tiene de inocencia, y la acepción propia del sur de "niño" como "joven", quizás más que la muerte de la infancia o la muerte en cada ocaso, en cada amor nocturno, podríamos puntualizar aún más en el sentido, aludiendo con cada niño muerto a un fracaso amoroso. En la imagen del agua conversando con los amigos, estaría el comadreo posterior, la habladuría, el chisme, tan propio también de las tierras del Sur. Y si continuamos con las expresiones propias andaluzas, una muy aplicable a los dos últimos versos de la primera estrofa es "cuando el río suena, agua lleva".

El amante decepcionado, herido de amor, arrastra su decepción, su amor muerto le impide avanzar ("Los muertos llevan alas de musgo"). Sabemos que el musgo cubre las zonas abandonadas y húmedas. El musgo cubre alas, lo que impide elevar el vuelo, avanzar, romper con el inmovilismo, olvidar una relación fracasada. El poeta es muy dado

---

<sup>134</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p.52.

<sup>135</sup> Newton, C., *Lorca una escritura en trance...*, ob., cit., p. 188.

<sup>136</sup> *Íbidem*, p. 188.

a utilizar en su obra el musgo, y no únicamente cuando habla de ruinas, jardines abandonados... sino en relación al corazón. Leemos en el poema “Veleta” del *Libro de Poemas*:

Pero vienes  
demasiado tarde.  
Mi almario [sic] está musgoso  
y he perdido la llave.<sup>137</sup>

Alas incapaces de remontar el vuelo, de recuperarse, de salir de los límites de Granada: “faisanes que vuelan por las torres”. El plumaje del faisán está lleno de brillos cobrizos, iridiscentes, violáceos, rojos y dorados, y con los bordes de las plumas negros que le dan un aspecto escamado. Una imagen perfecta para describir los colores de las cúpulas de las Iglesias, de los múltiples adornos árabes, tal y como señala Andrew Anderson: “The vivid, colourful splendour of male pheasants plumage may evoke the decorations of the Moorish palace”<sup>138</sup>. Pero también son las cúpulas de los edificios barrocos y las iglesias cristianas. La comunión entre el oriente y el occidente que es la ciudad de Granada, representada en el viento del este y el viento del oeste. Viento del este, “viento nublado”, proveniente de las zonas polares, vientos fríos. Y “viento limpio”, viento del oeste, propio de las zonas templadas y subtropicales. Ambos vientos, aparte de aludir metafóricamente a las culturas árabe y cristiana que representan a la ciudad, oriente y occidente, son como tales y a pesar de su disparidad, vientos que se mezclan y conviven en Granada.

El faisán además es un ave terrestre, únicamente levanta el vuelo cuando se siente amenazada, es un ave torpe cuyas alas parecen alas pesadas, como “alas de musgo” y se trata de una especie galliforme con disformismo sexual. Una vez más el poeta acierta de pleno al escoger las imágenes, pues tanto como elemento modernista (del que

---

<sup>137</sup> García Lorca, F., *O.C.I.*, ob. cit., p. 62.

<sup>138</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 55.



hablaremos más detenidamente en el análisis de la “Casida III de los ramos”) utilizado para crear ese ambiente estético característico, como teniendo en cuenta lo que representa el animal en sí, bello en colores y plumaje, pero pesado y torpón, aún en un solo elemento varias significaciones.

El último verso de esta estrofa indica el paso de la tarde (“Todas las tardes en Granada”) a la noche (“No quedaba en el aire ni una brizna de alondra”). La aparición de “aire” en todas las ediciones, rompería el juego de opuestos que se establece entre este verso y el verso once (“No quedaba en el cielo.../No quedaba en la tierra...”).

Es, como señalábamos anteriormente, la puesta de sol (“y el día es un muchacho herido”). Pero también es literalmente un “muchacho herido”. No es el “niño muerto” de la tarde, la infancia que quedó atrás, ahora según avanza el día hacia la noche, es un muchacho, tal vez herido por la muerte de esa infancia.

El encuentro en “las grutas del vino”, por los bares de la noche, Andrew Anderson lo señala en relación con San Juan de la Cruz:

There may well be a reminiscence of San Juan de la Cruz here, linking with the specific location, but which is very relevant to the poem as a whole:

En la interior bodega  
de mi Amado beví, y, quando salía  
por toda aquesta bega,  
ya cosa no sabía,  
y el ganado perdí que antes seguía.<sup>139</sup>

Las bodegas y el vino, la noche, como hemos venido analizando, es un tema muy recurrente en la poesía árabe. Leemos en Ibn Quzman (1080-1160):

Allí fuimos de broma y desenfreno;  
ora con mozos, ora con mujeres;  
corrieron copas y hubo lo que hubo.  
Consejeros, dejaos de monsergas:  
¡Mi vicio es virtud!<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Íbidem, p. 56.

<sup>140</sup> Quzman Ibn, en *Todo Ben Quzman*, Emilio G. Gómez (ed), Gredos, Madrid, 1972, p62)

Ibn Jafaya escribe:

Corre el vino y la copa, una luna  
de rostro hermoso y sonrisa mielada,  
armado de punta en blanco, en su cintura y en su mirada,  
hay también armas y espadas penetrantes.<sup>141</sup>

La poesía arábigo-andaluza está repleta de poemas cuyo tema principal es el vino, los bares, los coperos... Por otra parte, se trata de un tema muy usado en toda la tradición literaria clásica. Pero no podemos olvidar las noches flamencas en las cuevas (“grutas del vino”) gitanas del Sacromonte, tan populares en Granada.

El verso once (“no quedaba en la tierra ni una miga de nube”), viene a reforzar al verso noveno que iniciaba la estrofa. Es un verso de circunstancia, un verso que crea atmósfera en esta gacela. Entre tanta imagen elaborada, el símil de la miga con la nube pareciera *a priori* una comparación fácil, por lo evidente. Andrew Anderson quiere ir más allá y ver en esa miga, que como la miga de pan, semeja la nube, la expresión tan popular “hacer buenas/ malas migas” y la expresión, según él tan popular como la anterior, completamente desconocida para esta humilde española: “hacer migas a alguien”, referido al resultado de un encuentro. Tal vez el crítico quiso decir “hacer migas con alguien”, cuyo significado nada tiene que ver con el encuentro, sino con llevarse bien o mal con alguien más allá de que haya habido o no un encuentro:

They may be a hint of idiomatic phrase using “migas”: “hacer buenas/ malas migas”, “hacer migas a alguien”, all of which could be applicable to the outcome of the encounter.<sup>142</sup>

En este sentido, quizás sería más apropiado referir “miga” en el sentido coloquial que recoge el diccionario al denominar “un hombre de miga”, como “sustancia de una cosa moral”.

---

<sup>141</sup> Jafaya, Ibn, *Diwan*, pp. 254-255.

<sup>142</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 56.

Sin embargo, en este verso la miga podría aplicarse a la nube sin más, por la similitud entre la forma de la nube y de la miga de pan. A la nube en el sentido literal y a la nube como sueño. Leemos en el poema “Noviembre” del *Libro de poemas*:

¡Oh tarde cautiva por las nubes,  
Esfinge sin ojos!<sup>143</sup>

No hay estrellas que vigilen desde el firmamento. En esta gacela se da lo contrario, un cielo tan limpio, tan despejado de nubes, tan poblado de estrellas.

En el mismo *Libro de Poemas*, Federico García Lorca dedica el poema “La balada del agua del mar” a *Emilio Prados, cazador de nubes*, como cazador de sueños.

Pero la miga no está en el cielo, como la alondra, sino que está en la tierra, por lo que el poeta puede estar refiriéndose a lo que se denomina “tierra de miga”, una tierra muy arcillosa que se pega a los dedos al amasarla, la misma que se encuentra en las vertientes de los ríos, tal vez, del mismo río del verso siguiente.

En una noche sin posibilidad para el ensueño, “te ahogabas por el río”. Ahogarse, según el DRAE es también “dañar una planta o una simiente por exceso de agua, por apiñamiento con otras o por la acción de otras plantas nocivas.” No importa cual de los dos ríos de Granada, el Darro o el Genil<sup>144</sup>, es al que está referido el poema, pues sabemos que el poema es Granada. Lo importante es ese daño causado por “apiñamiento” o acción de “plantas nocivas”, las plantas que habitan los márgenes de los ríos, el lugar de encuentro de los amantes, quizás de aquellos que se conocieron por las “grutas del vino”.

Una gacela, otra más, con una construcción cíclica cuyo final retorna a los primeros versos, pero para presentarnos al “muerto” sin especificar si se trata del niño de

---

<sup>143</sup> García Lorca, F., *O.C.I.*, ob. cit., p. 113.

<sup>144</sup> Andrew Anderson en *Lorca Late's Poetry* (p. 57) insite en que se trata del río Darro: “On the literal level the river might be identified as the Dauro, running through the valley which separates the Alhambra from the Sacromonte. En realidad el Darro, separa la Alhambra del Albaicín y el Sacromonte del Generalife.

los primeros versos o del muchacho herido de la segunda estrofa. Es el hombre (“Tu cuerpo con la sombra violeta de mis manos/ era muerto en la orilla un arcángel de frío”), en las manos del otro hombre tan “muerto” como el primero. Las manos con sombra violeta, son las manos con el color de un muerto, pero también es el color del lirio. Ha pasado un “gigante de agua”, que aunque nos evoque en principio la lluvia, –ha sido analizado por la mayor parte de la crítica como referido a la tormenta–, sin embargo, no puede hacernos olvidar la imagen del “buey de agua”. La consumación de los amantes. Recordemos las palabras que la Novia de *Así que pasen cinco años*, dice al Jugador de Rugby en el Acto II: “Hay en tu pecho como un torrente donde yo me voy a ahogar. Me voy a ahogar... Y luego tú saldrás corriendo y me dejarás muerta por las orillas.”<sup>145</sup>

El valle del verso catorce, (“y el valle fue rodando con perros y con lirios”), es el valle del río como se ha señalado. Los perros simbolizan depredadores que buscan en la noche los lirios, es decir, a los inocentes. Manuel Antonio Arango a propósito del lirio señala que “está considerado como el emblema de la iluminación y el atributo del hombre [...] El lirio blanco es el emblema religioso que simboliza la pureza”<sup>146</sup>. Escribe Celia Litchman a este respecto en *Federico García Lorca: A Study in Three Mythologies*:

The lily is utilized by the poet in a completely traditional manner as a religious symbol and in its dual aspect as flower of desire and death. It is one of the flowers of the virgin, appearing in pictorial representations of the mayor events in her life, especially the Annunciation... In addition to its traditional religious role the lily has always been indicated as a flower of desire similar to the spikenard and the carnation. The blossoms' shape emphasize this by transforming it into a phallic symbol.<sup>147</sup>

La imagen de la *Anunciación*, la aparición de un arcángel, el arcángel Gabriel, el mensajero celestial, con el lirio en la mano que supone en cierto sentido la pérdida de la inocencia de la virgen y, en este caso, la muerte de la inocencia del amante.

---

<sup>145</sup> García Lorca, F., *O.C.II.*, p. 354.

<sup>146</sup> Arango, Manuel, *Símbolo y Simbología en la obra de Federico García Lorca*, ob. cit., p. 95.

<sup>147</sup> Litchman, Celia, *Federico García Lorca: A Study in Three Mythologies*. New York University, 1965.

La imagen del arcángel es también imagen de la belleza del efebo. La belleza del niño, que pierde su inocencia para ser un muchacho herido.

El homoerotismo propio de la poesía andalusí establece un tipo de relación similar al descrito en la antigua Grecia, en el que el poeta adulto asume el papel activo frente al efebo que asume el pasivo, es el género denominado *nudhakkarat*.

En el Corán, seguramente por influencia helénica, es un hombre el máximo representante de la belleza. [...] Si la belleza produce el amor-pasión -el 'išq- de forma irremediable y la belleza masculina es una cualidad convertida en categoría por la civilización arabigomusulmana, donde además las ideas de belleza y bondad se muestran unidas indisolublemente incluso en la lengua -una sola raíz, Grafíasn, expresa las dos ideas-, los poetas árabes aprehensores de belleza han de cantar la belleza masculina. Por otro lado, la sodomía se introdujo como un refinamiento cultural en la cultura bagdadí, consentida sobre la base de la general tolerancia coránica hacia los pecados de la carne, aunque algunas escuelas jurídicas tronasen contra la homosexualidad<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Rubiera Mata, M.J., *Literatura Hispanoárabe*, ob. cit., p. 61.

## VI. GACELA DE LA RAÍZ AMARGA

### I

En esta gacela el poeta se decanta por el octosílabo de un modo casi rotundo. Y digo casi pues sabemos que en Federico García Lorca nada es rotundo. A simple vista, el verso noveno rompe la monotonía métrica al estar constituido por un tetrasílabo (“amarga”). Es el mismo juego que hacía en la “Gacela primera del amor imprevisto” con la repetición, para enfatizar, del adverbio “siempre” en los versos doce y trece.

Observamos además que el verso sexto es un eneasílabo. El eneasílabo que, en palabras de Antonio Quilis, “no es muy frecuente en español [...] pero es el verso de tipo tradicional que se empleó principalmente como estribillo de canciones populares”<sup>149</sup>, sin embargo en este poemario casi se le rinde homenaje, pues está presente en la práctica totalidad de los poemas. Muchas de las gacelas, comenzando por la primera, se inician con un eneasílabo, práctica que no es muy común en la métrica española.

Pero en esta gacela está claro que el poeta quiere componer un poema octosilábico, pues el poema es un conjunto mayoritariamente de octosílabos. Y cuando quiere romper con este tipo de verso, lo hace introduciendo de un modo tajante otro tipo de verso de medida muy diferente, un tetrasílabo, el del verso noveno.

Del mismo modo, el verso siguiente, el sexto, otro eneasílabo, lo convierte en octosílabo al finalizarlo con una palabra esdrújula. Aquí el poeta en el cómputo de sílabas, debió unir como una única sílaba “Hay-un”, forzando una síncope<sup>150</sup> con la supresión de la “y” del verbo o confundiendo las dos sílabas del verbo con una única y uniéndola al determinante en una sinalefa, figura muy frecuente cuando las dos vocales son átonas. El poeta considera la partícula coordinada “y” como un elemento vocálico y

---

<sup>149</sup> Quilis, Antonio, *Métrica Española*, ob. cit., p. 56.

<sup>150</sup> Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua: La síncope es: 1. f. Gram. Figura de dicción que consiste en la supresión de uno o más sonidos dentro de un vocablo; p. ej., en navidad por natividad. 2. f. Mús. Enlace de dos sonidos iguales, de los cuales el primero se halla en el tiempo o parte débil del compás, y el segundo en el fuerte.

no semi-consonántico. Lo cuenta como tal y lo une al resto de vocales, forzando un sólo bloque.

Cuatro versos en los que la “y” funciona como semivocálica o semiconsonántica en función del interés del poeta para formar el octosílabo. Así, en el primer verso, separa en dos sílabas el verbo (“Ha-yun”), considerandolas como hiato, y hace la sinalefa con la vocal del indefinido que le sigue. En el segundo verso hace la misma sinalefa que en el anterior (“yun”). El tercero, es el verso sexto que ya hemos visto y el cuarto, el verso octavo, (“y-hayun”), como en el sexto, une en un sólo bloque verbo e indefinido, pero separa la partícula primera. Alarcos Llorach en el artículo “Semivocales y semiconsonantes españolas”, señala cómo en “morfología hay casos de desaparición del fonema /i/ y del fonema /y/, que llamaríamos casos de latencia; /y/ queda latente, sin realización propia. [...] Cuando dos fonemas emparentados fonéticamente quedan en contacto, una resulta latente”.<sup>151</sup>

El octosílabo es, en palabras de Antonio Quilis, “el más importante de los versos de arte menor, y el más antiguo de la poesía española [...] cultivado desde los siglos XI y XII, en los que aparece como metro de alguna *jarcha* mozárabe”<sup>152</sup>. Federico García Lorca toma la tradición más pura española, la de los ancestros mozárabes, para construir su homenaje particular. Un atavismo nada extraño si tenemos en cuenta el gusto neopopularista de los poetas jóvenes del primer tercio del siglo XX. Aunque quizás pueda sorprender el hecho de que lo utilice con tanta frecuencia en su último poemario, cuando se supone que luchaba precisamente por quitarse de encima la sombra del neopopularismo de los poemarios anteriores, sobre todo, del *Romancero Gitano*. Con esta gacela sí podríamos hablar del romance con más propiedad que en la anterior. En este sentido, la magia de esta gacela reside en el hecho de estar compuesta por

---

<sup>151</sup> Alarcos Llorach, E., “Semivocales y semiconsonantes españolas”. En [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/909279](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/909279). pp.182.

<sup>152</sup> *ibidem*, p. 54

octosílabos, por pertenecer estructuralmente a la tradición clásica, y sin embargo, armarse de imágenes mucho más afines a *Poeta en Nueva York*, mucho más cercanas al surrealismo y a la vanguardia.

La cadencia acentual de los octosílabos que componen esta gacela (vv. 2,6, 7,8,12,13,14) suele ser mayoritariamente mixta, con acentuación (2,4/5,7); aunque hay también octosílabos trocaicos (vv.1,3,5), cuyo acento recae en las sílabas 1,3,5,7 y dactílicos (vv. 4,10,11,15) con acentuación en 1, 4 y 7. Como excepción, el tetrasílabo que constituye el verso noveno.

Al igual que en los poemas anteriores, el ritmo acentual de este poema, es de una cadencia uniforme que nos arrastra con un mismo pulso, aquél que marca la posición del acento, prácticamente idéntica en los versos de esta gacela.

## II

***“La ramas de una planta, si se invierten, se tornan raíces”***  
*Ibn Hazm*

Es un juego de oposiciones el que construye este poema, una vez más. La oposición entre el cielo y la tierra. A pesar del título, este poema es un poema urbano, un paisaje de ciudad:

Hay una raíz amarga  
y un mundo de mil terrazas.

Lo contrario a la raíz que busca en lo más profundo de la tierra el agua, es la terraza construida, paradójicamente, para recoger la lluvia en las zonas del sur donde el agua es un bien escaso. Se confunden los dos espacios opuestos, el físico, el tangible, el de la ciudad y sus ventanas como los orificios de un panal (“Hay un cielo de mil ventanas/- batalla de abejas lívidas-“) con el metafórico, con el mundo interior de las voluntades y los deseos, con lo que late oculto en la ciudad, lo que se intuye, pero no se muestra.



Construye Lorca un juego poético perfecto:

Duele en la planta del pie  
el interior de la cara...

Asocia “Raíz” con “pie” y “terrazza” con “cara”. Un doble juego creado con una figura que ya utilizó el poeta en “Degollación del Bautista”: “Bajo un cielo de plantas de pie.”<sup>153</sup> E incluso de un modo más evidente, el juego que construye en esta gacela, lo encontramos en “Amantes asesinados por una perdiz”:

Pie izquierdo,  
con nube.  
Cabello,  
con planta de pie.  
Planta de pie,  
con mejilla izquierda.<sup>154</sup>

Mismo concepto que encontramos en el poema “Mundo”, perteneciente a las *Odas*, en su edición de las *Obras Completas* de Galaxia-Gutenberg. Un poema que Federico García Lorca inicia con las palabras *Agnus Dei qui tollis peccata mundi. Miserere nobis* y cuyo primeros versos leemos:

Noche de los tejados y la planta del pie,  
silbaba por los ojos secos de las palomas.<sup>155</sup>

Sobre la raíz amarga que da título a esta gacela, los críticos han defendido diferentes opiniones. Andrew Anderson, por ejemplo, en las notas al pie de su edición, escribe: “Hay una raíz amarga en la Biblia, mencionada en la Epístola de San Pablo a los Hebreos, 12, 15: allí es causa de turbación”, inficionando a muchos” y ejemplo de esto es

---

<sup>153</sup> García Lorca, F., *Poemas en Prosa. O.C.I.*, ob. cit. p. 504.

<sup>154</sup> *Íbidem*, p. 499.

<sup>155</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. I., p. 464.

el caso de Esaú, quien escogió mal entre la satisfacción sensual (se le llama un fornicario y un profano) y la primogenitura.”<sup>156</sup>

Leemos lo que dice la Biblia:

Mirando bien que ninguno sea privado de la gracia de Dios, que ninguna raíz amarga al brotar, cause turbación, inficionando a muchos, no sea que (aparezca) un fornicario o profano como Esaú, que vendió a su primogenitura por una comida.<sup>157</sup>

La raíz amarga se equipara con la mala hierba. Pero la realidad es que la raíz amarga (*Lewisia rediviva*), una planta especie fanerógama pequeña, con flores de tonos rosados y un centro amarillo que crece cercana al suelo y cuya raíz, de sabor amargo, era un elemento básico en las dietas y en las prácticas medicinales de distintos pueblos. La raíz provee la suficiente energía para mantener activa a una persona durante veinticuatro horas. Cuando se hierve puede aumentar seis veces su tamaño original y desarrollar una textura gelatinosa.

La raíz amarga no sólo no tiene un sentido negativo como vemos en los escritos bíblicos, sino todo lo contrario, a pesar de su sabor, da vida y cura.

Daniel Devoto opta más por el sentido de la planta en sí cuando escribe:

La raíz amarga parece cobrar aquí el valor espiritualmente purgativo que tenía el alimento de los Padres en el desierto, y que pervive en las letras castellanas. Alfonsina Storni, en el “Tú me quieres blanca” de *El dulce daño* pide al varón que la pretende:

límpiate la boca,...  
toca con las manos  
la tierra mojada;  
alimenta el cuerpo  
con la raíz amarga...

Y Gracián juega al doble sentido en el *Criticón*: “¡Qué frutos tan dulces se cogen de la raíz amarga de la mortificación!”<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Andrew Anderson (ed), ob. cit., p. 205. Reproduce esta misma idea y del mismo modo en *Lorca Late's Poetry* (ob. cit., p.60).

<sup>157</sup> *Sagrada Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid. 1974. p.1516.

<sup>158</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit....* ob. cit., p. 96

Hay un juego constante por parte del poeta con el hecho de que la raíz sea amarga, pero también sea una planta tan benigna. Quizás el sentido real y último de esta figura la definió a la perfección Luis Cernuda cuando escribe en su artículo “Federico García Lorca: Recuerdo”:

Pena y placer estaban desde tan lejos y tan sutilmente entretejidos en su alma que no era fácil distinguirlos a primera vista. No era un atormentado, pero creo que no podía gozar de algo si no sentía al mismo tiempo el roce de una espina oculta. Esa es una de las raíces más hondas de su poesía: el *muerde la raíz amarga* que en diferentes formas y ocasiones vuelve como tema de ellas.<sup>159</sup>

Este es, *grosso modo*, el análisis que encontramos entre los críticos sobre la raíz amarga, pocos aluden al sentido de la planta en sí y todos sin excepción analizan la figura extrayéndola del verso y separándola del resto del poema. De hecho, la imagen de la raíz amarga es lo único que analiza de este poema Daniel Devoto en su estudio.

La “Puerta del Agua” es como se denomina una de las doce puertas de Jerusalén. Las puertas naturales de Jerusalén representan nuestros muros espirituales y la Puerta del Agua<sup>160</sup>, representa La Palabra de Dios. La mano más pequeña es la mano de un niño, la inocencia. Ni la inocencia más pura puede romper las leyes establecidas, vendría a decirnos este verso. Es un símil tan fresco como lo es la mano de un niño atravesando el agua de una chorrera, que sigue cayendo a pesar de la interrupción de palma y dedos.

Comentábamos cómo el poeta jugaba con raíz y pie/ cabeza y terrazas. Oponiendo lo interno con el exterior. El juego se rompe en el momento en el que se intenta analizar por separado alguna de las imágenes. Quizás las interrogaciones del verso quinto (“¿dónde vas?, ¿adónde?, ¿dónde?”) nos den la clave del poema y veamos al personaje poético deambulando entre las calles de una ciudad que despierta (“Hay un cielo de mil ventanas/ batalla de abejas lívidas”) con el cansancio de la noche en vela

---

<sup>159</sup> Cernuda, Luis, *Prosa Completa*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 1339.

<sup>160</sup> La Puerta del Agua aparece referida en Nehemías 8. 3:26:

Y todo el pueblo procedió a reunirse con un solo hombre en la plaza pública que estaba delante de la Puerta del Agua.

En la Puerta del Agua el escriba Esdras, en época persa, hizo la primera lectura pública de la “Ley de Moisés”.

(“Duele la planta del pie/ en el interior de la cara/ y duele en el tronco fresco/ de noche recién cortada”). Los pies, la cabeza, el cuerpo, cansados y doloridos al final de la noche.

Juego también de contradicciones: en el encabalgamiento de los versos octavo y noveno (sobre todo este último formado tan sólo con la palabra “amarga”) el poeta juega con la palabra “amarga” en sus dos acepciones, la del “sabor característico de la hiel, la quinina y otros alcaloides” tal y cómo viene definido en el DRAE, pero también, “causa de aflicción y disgusto”. Al insistir con este noveno verso, el poeta quiere dar intensidad al concepto de “amargo”.

El amante además es “enemigo mío”, alguien con quién el personaje poético no debería estar pero que, sin embargo, no puede estar sin él. Porque ese enemigo no lo es tal en un sentido literal. Es aquel a quién se desea y que por la imposibilidad de conseguir, se convierte en alguien cuya presencia o cuya mención, daña. Es la gacela “De la terrible presencia”; nada nuevo. Es el “quiero” y “no quiero”, el “debo” y “no debo” que ya hemos visto y que vamos a encontrar con frecuencia en los versos de este poemario, generalmente con el mismo resultado final, ante el “no quiero” y “el quiero”, siempre el “no debo” por encima del “debo”. Ese verso final, que el poeta en el manuscrito encerró entre admiraciones para dar más intensidad al imperativo, es la derrota ante el deseo. Es un: a pesar de todo, me dejo llevar por la tentación.

## VII. GACELA DEL RECUERDO DE AMOR

### I

Doce pareados octosílabos en rima asonante. De nuevo el octosílabo, la forma popular clásica. De nuevo metro clásico construido con símil y metáforas surrealistas. Escribe Marie Laffranque:

En composant le *Diván del Tamarit*, Lorca ne peut que poursuivre sa réflexion sur le rôle de la tradition dans l'art moderne, et, en général, par rapport à la création artistique.<sup>161</sup>

Como bien reseña Marie Laffranque, en la misma época en la que trabaja en el *Diván*, Federico García Lorca está por un lado, grabando el disco de canciones populares con *La Argentinita* (1932), colaborando activamente con *La Barraca* que comienza su andadura en el mismo año en el que aparece el disco. Sabemos que es el verso clásico el que *La Barraca* va llevando por pueblos y aldeas. Pero a la vez, en estos años, nuestro poeta está jugando con el surrealismo de *Poeta en Nueva York*. A la altura de la composición de este poema, que como hemos visto con anterioridad en este trabajo, parece que pudiéramos datar en 1934, ambos aspectos, el de la tradición y el de la modernidad, han llegado en nuestro poeta a su máximo esplendor.

Federico García Lorca en esta gacela ha compuesto un compás binario, en dos tiempos, que se corresponderían con cada uno de los pareados. Una cadencia fonética con bajada última de la voz en la parte descendente de los versos y una cadencia musical que viene dada por ese acento átono de la antepenúltima sílaba que construye un tipo de salmodia por la reiteración de la asonancia. En música se distingue la llamada “cadencia andaluza” y se la diferencia por su estructura de ostinato<sup>162</sup>, muy usada en el flamenco y en las nanas andaluzas.

---

<sup>161</sup> Laffranque, Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de recherches Hispaniques, Institute D'Études Hispaniques, París, 1967, p. 283.

<sup>162</sup> El ostinato es una sucesión de compases con una secuencia de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás. DRAE: 1. m. (Mús). Motivo que se repite insistentemente durante una buena parte de una composición musical.

El fandango, por ejemplo, formado también por octosílabos, repite los versos hasta formar una estructura de seis versos octosílabos, que son los que construyen habitualmente la estructura melódica de este palo flamenco. Vemos cómo en la segunda parte de esta gacela, el poeta va creando esa cadencia musical del poema a base de repetición. El ejemplo más claro lo constituye el eje del poema: seis versos centrales que irían desde el verso noveno al verso décimo sexto y donde la música viene dada con las repeticiones de los versos (“Toda la noche en el huerto”/ “Toda la noche comiendo”/ “es un tulipán de miedo”/ “es un tulipán enfermo”), repetición que inventa un compás. La estructura misma del poema que se abre y cierra con los mismos versos (“No te lleves mi recuerdo/ déjalo solo en mi pecho”//“Pero deja tu recuerdo/ déjalo solo en mi pecho”), intensifica ese compás. Música que se refuerza, como decíamos, con el metro escrupulosamente medido y con la asonancia final y perfecta de cada verso

Hay una alternancia entre octosílabos dactílicos (1,4,7), trocaicos (1,3,5,7) y mixtos (2,4/5,7). Encontramos una mayor presencia de ritmo silábico mixto (vv. 3,6,7,8,10,13,14,15,17,19 y 20), menos trocaicos (vv. 1,5,9,12,18,21,22,23) y menos aún de ritmo dactílico (vv. 2,4,11,14, 24). Quiere esto decir que la música está compuesta a base de tres golpes silábicos al principio del verso, en mitad y al final, en la penúltima, sin variar demasiado el lugar del pulso.

## //

*“Llegó la nube y volvió a llorar sobre la hierba”*

*Omar Jayyam*

Pareados repletos de metáforas de una riqueza exuberante para narrar lo que, a grandes rasgos, supondría la separación evidente de dos amantes por la muerte de uno de ellos, con lo que de dolor y trauma acarrea la pérdida del ser amado. Una muerte que puede ser literal o metafórica. Muerte como ruptura y separación definitiva de los amantes. Únicamente la muerte es capaz de borrar con el tiempo hasta el recuerdo. Ante la ausencia definitiva, complacerse al menos con el recuerdo. La nostalgia de la remembranza del amor perdido (“No te lleves tu recuerdo/ déjalo solo en mi pecho.”).

Pero el recuerdo es inconsistente (“temblor de blanco cerezo/ en el martirio de enero”<sup>163</sup>). Si el cerezo está blanco es porque ha florecido y si lo ha hecho en enero<sup>164</sup>, la hoja caerá antes de tiempo, pues el frío impedirá que cuaje. Ese “temblor” anuncia una caída inminente y ese “martirio” de enero es el frío que hará caer la hoja. Si la flor del cerezo cae, el árbol no tendrá fruto.

A partir de aquí, el personaje poético camina, coloquialmente hablando, como “alma en pena” (“Me separa de los muertos/ un muro de malos sueños”). Más del lado de los muertos que de los vivos, es decir, instalado del lado del amor perdido. Lo único que ratifica el hecho de estar vivo es la potestad que aún tiene de soñar, pero los sueños no sólo no vienen a salvarle, sino que vienen a hundirlo más aún en ese desconsuelo emocional porque son “malos sueños”.

En estos primeros seis versos, el poeta expone el argumento del poema y sitúa al personaje poético; a partir de aquí sólo cabe describirlo. (“Doy pena de lirio fresco/ para

---

<sup>163</sup> Estos versos no son analizados por Andrew Anderson en su edición de 1988.

<sup>164</sup> Los cerezos florecen en marzo y abril.

un corazón de yeso”). Nada hay más triste que el rostro del desconsuelo. El personaje poético se sitúa del lado del débil (“lirio fresco”), del abandonado, frente al “insensible” al que abandona. La figura del “lirio fresco” choca con la dureza del “corazón de yeso”. Un corazón de yeso es un corazón sin vida, un corazón implacable.

Aunque ya hemos tratado el significado del “lirio”, cabe añadir que los lirios también se denominan *Iris*, Lirios o Iris, en honor de la diosa griega Iris, hermana de Harpías, representada como una joven virgen con alas doradas, cuyo cometido es transmitir los mensajes de los dioses; idéntica función que la de San Miguel en las imágenes de la *Anunciación*, es por ello que el arcángel porta un lirio en la mano.

El significado de “símbolo fálico” al que se refería Celia Lichtman, resulta evidente en la propia definición que el término “lirio” tiene en su primera acepción del diccionario de la Real Academia de la Lengua: “Planta herbácea, vivaz, de la familia de las Iridáceas, con hojas radicales, erguidas, ensiformes, (o sea, con forma de espada) duras, envainadoras...”. El símil es perfecto. Si además se trata de un “lirio fresco”, le añadimos la juventud, la virginidad y la inocencia, sentido este último que se le asigna a esta flor. Pero también el lirio es la flor que representa la muerte, pues se usaba en la antigua Grecia para adornar las tumbas, precisamente para honrar a Iris que transportaba las almas de las mujeres al mundo subterráneo. Tres imágenes que vienen para completar la construcción del personaje poético: la juventud, la virginidad, la inocencia, la masculinidad y la muerte.

La desesperación de este personaje que llora la ausencia del objeto amado, está perfectamente descrita entre los versos nueve y doce (“Toda la noche en el huerto/ mis ojos como dos perros./ Toda la noche comiendo/ los membrillos de veneno”). La imagen de la desesperación, del insomne que busca lo que sabe que no va a encontrar y acecha desesperado en la noche, como deambulan los perros en la oscuridad de los caminos,



vigilantes. El insomnio es otro de los temas recurrentes en la poesía árabe. Escribe

Abbad al- Mutamid:

Invisible tu persona a mis ojos, está presente en mi corazón.  
Te envío mi adiós, con la fuerza de la pasión, con lágrimas de pena, con insomnio.  
Indomable soy, tú me dominas y encuentras la tarea fácil.  
Mi deseo es estar contigo siempre. ¡Ojalá pudieras concederme ese deseo!  
Asegúrame que el juramento que nos une no se romperá con la lejanía.<sup>165</sup>

O en el verso de Ibn Amnar, también llamado Abenamar, “condené al insomnio a los párpados somnolientos”<sup>166</sup>, perteneciente a una casida elegíaca que el poeta lusitano escribió al más puro estilo de Ibn Zaydum.

El dolor más absoluto adquiere forma y consistencia en los dos últimos versos (“Toda la noche comiendo/ los membrillos de veneno”). Con respecto a este símil, Andrew Anderson en su edición anota: “fruta relativamente infrecuente en el mundo lorquiano, aparentemente sin sentido emblemático fijo”. Recordamos, la expresión popular granadina muy común: “ácido como el membrillo”, para dibujar y hacer clara la representación del dolor, del rostro que se arruga ante el sabor fuerte, ácido y áspero del membrillo. Esa misma expresión que al escucharla nos remite a un estado muy determinado, desagradable, que incluso nos hace entornar los ojos, puede trasladarse a cualquier otra causa capaz de provocar un dolor semejante. En el caso que estudiamos: la pérdida.

En los comentarios posteriores a esta misma imagen que Anderson hace sobre “los membrillos” en *Lorca Late's Poetry*, viene a compararla con una fruta venenosa que provoca angustia y malestar de vientre:

Recalling each memory is like eating another poisoned fruit, the fruit suggesting the once positive potential of the affair, now subverter, while mentally going over the causes for bitterness produces a sick felling in his stomach<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Rubiera Mata, M.J., *Literatura Hispanoárabe*, Madrid, Maphre, 1992, P. 87. Edición Digital en *Biblioteca Virtual Cervantes* (2001)

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>167</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 65.

Pero el membrillo no es una fruta venenosa, como todo el mundo sabe en España. Este membrillo es “de veneno”, pero no “venenoso”.

Si equiparábamos el “lirio” a la imagen de un joven frágil e inocente, el poeta repite la misma idea en los versos trece a dieciséis, pero con el tulipán (“Algunas veces el viento/ es un tulipán de miedo/ es un tulipán enfermo la madrugada de invierno”). Escribe Andrew Anderson en los comentarios de su edición: “tulipán: flor rara en el universo simbólico de Lorca, y aquí metáfora de difícil explicación”<sup>168</sup>.

Si partimos de la base de que el término “tulipán” proviene del persa *dulband* que en el turco otomano desvió a *tülband* y cuyo significado es “turbante”, si conocemos que el tulipán entra en la península Ibérica desde Irán gracias a Ibn Massal, tal y cómo se narra en el libro *Kitāb 'Umdat al-tabīb* de Abū l-Jayr al-Išbīlī, botánico apodado “el jardinero del rey Al-Mutamid”, y si al rastrear entre los versos de la poesía persa y árabe-andaluz nos encontramos con la figura del tulipán aludiendo a un rostro bello o a un hermoso joven, el sentido de estos versos está mucho más claro.

En Omar Jayyam encontramos numerosos ejemplos y desde distintas perspectivas de la personificación que hace el poeta de la flor: metáfora de la pérdida de la juventud y, con ella, de la inocencia (“Los tulipanes marchitos no resucitan jamás”<sup>169</sup> o la rubaiyyat 50: “Cada uno de estos tulipanes tan inocentes/ fue algún día regado con la sangre de un rey./ Esta violeta que se esconde fue acaso/ un hermoso lunar sobre un rostro divino”<sup>170</sup>), pero también simplemente como la belleza (R. 175: “Si en el rincón de un jardín hay al alcance un pan de trigo,/ una pata de cordero y dos cántaros de vino/ y una belleza comparable al tulipán/ es una fiesta superior a la de cualquier sultán”<sup>171</sup>.)

En la Rubaiyyat 27, leemos:

---

<sup>168</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Edición de Andrew Anderson, ob. cit., p. 209.

<sup>169</sup> Jayyam, Omar, *Rubaiyyat*, Weblioteca del pensamiento, <http://www.conocimientosweb.net/>, p. 9

<sup>170</sup> Jayyam, Omar, *Rubaiyyat*, Madrid, Visor, 1981, p.64

<sup>171</sup> Jayyam, Omar, *Rubayat*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 201.

Quando en primavera el tulipán el cáliz eleva,  
si puede acompañarte un rostro de tulipán,  
bebe vino y gózalo porque esta vieja rueda,  
de pronto, como la tierra, te aplastará<sup>172</sup>.

Si el tulipán en primavera se eleva, florece, tal y como narra Omar Jayyam en estos versos, en invierno no puede más que estar enfermo o morir, como era el caso del “cerezo en el martirio de enero”, por el frío (“la madrugada de invierno”) que en las madrugadas suele convertirse en escarcha.

El mismo tono lastimero del lirio que da pena trae este tulipán que da miedo, y reitera la idea de que la barrera que separa el mundo de los vivos del mundo de los muertos es frágil, el recuerdo en forma de pesadilla es lo que aparta al personaje poético de los que no están. De los amores muertos, frustrados... (“Un muro de malos sueños/ me separa de los muertos.”).

El amante se ha ido, está enterrado (“la hierba cubre en silencio/ el valle gris de tu cuerpo”).

Quando al analizar las diferencias entre las distintas ediciones, veíamos cómo en algunas se cambió “hierba” por “niebla”<sup>173</sup>, vemos ahora que, desde el punto de vista semántico del poema, tiene más sentido “hierba”, pues el poeta está describiendo una metáfora de la muerte. La hierba es la que cubre a los muertos, no la niebla. Además el poeta ratifica esta idea del enterramiento con el adjetivo “en silencio”. El silencio de los cementerios, incluso de aquellos anglosajones, abiertos como parques, repletos de silencio.

Andrew Anderson, a propósito de esta imagen, escribe: “Aquí, sin embargo, la hierba que crece es mala hierba, si no sólo [sic] la hierba crecida como resultado de la desatención o el abandono”<sup>174</sup>. Pero el poeta no nos especifica que se trate de “mala”

---

<sup>172</sup> Jayyam, Omar, *Íbidem*, p. 53.

<sup>173</sup> La niebla no suele aparecer en la obra de Federico García Lorca referida a la muerte. Sí a la tristeza, a lo confuso, a lo velado, ya sea paisaje real o metafórico.

<sup>174</sup> García Loca, Federico, *Diván del Tamarit...* Andrew Anderson (ed.), ob. cit., p.210.

hierba, como por ejemplo sí nos dejaba claro que los sueños eran “malos sueños”. Es hierba que cubre en silencio, una imagen que más bien nos trae una sensación de paz, que no nos transmitiría nunca la mala hierba, asociada a la idea del abandono, la desatención... Lo que la hierba cubre es “el valle gris” de un cuerpo. El color gris en relación a un cuerpo, es el color de la piel sin vida.

En la cicuta del verso veintidós (“Por el arco del encuentro/ la cicuta está creciendo”) Lorca se refiere a una planta muy venenosa; con ella, como bien señala Andrew Anderson, se suicidó Sócrates<sup>175</sup>, también lo hizo Séneca y era un veneno muy utilizado en la antigua Grecia. El único modo de encontrarse sería en la muerte. Un arco cubre dos pilares, une dos puntos, dos mundos.

Esta gacela es una letanía, una letanía triste. Es una especie de blues<sup>176</sup>. Son cada vez más los musicólogos que ven una relación entre el Blues y el Islam. Sylviane Diouf<sup>177</sup> o Gerhard Kubik, por ejemplo, que en su libro *Africa and the Blues*, sentencia :

Este tipo de música solitaria de esclavo muestra elementos de un estilo árabe-islámico basado en la huella que el Islam ha impreso durante siglos en África Occidental. <sup>178</sup>

El músico Federico García Lorca, que ya había escuchado y conocía los sonos de los negros desde su estancia estadounidense, y que le impresionaron tanto como los cantes flamencos, funde flamenco y blues, dos músicas diferentes enraizadas en un tronco común.

Al leer algunos gazales de Hafiz, es imposible no pensar en los versos de esta gacela, la “Gacela del recuerdo de amor”:

---

<sup>175</sup> Íbidem, p. 210

<sup>176</sup> No debió de pasar desapercibida para Federico García Lorca la etimología de la palabra blues, procedente de “blues devils” o “ángeles caídos”.

<sup>177</sup> Ver: <http://www.sfgate.com/opinion/article/Muslim-roots-of-the-blues-The-music-of-famous-2701489.php>

<sup>178</sup> VER: <http://www.afropop.org/> Entrevista a Gerard Kubik, es profesor de Antropología Cultural en la Universidad de Viena.

¿A quién pediré un recuerdo de la que partió?  
Lo que murmuró la brisa con la brisa se fue.  
Adormece tu dolor, Hafiz, tu antiguo dolor, con vino añejo.  
[...]  
Por eso, acostumbrado a mi dolor  
no le busco ya remedio alguno.  
No intentes detener el viento,  
aunque sople según su deseo.<sup>179</sup>

“Gacela del recuerdo de amor”, de nuevo el título proporcionándonos el sentido del poema. El dolor que provoca el recuerdo del amado, su ausencia.

---

<sup>179</sup> Hafiz, “El amor en fuga”, *Los Gazales*, Visor, Madrid, 1981, p. 55.

## VIII.- GACELA DE LA MUERTE OSCURA

### I

Desde el punto de vista de la métrica y como bien apunta Daniel Devoto, “este poema es [...] el más irregular del *Diván*: está verdaderamente escrito en versos libres. Daniel Devoto especifica, en nota a pie de página, a qué se refiere con verso libre y de los múltiples significados que la expresión tiene, el crítico argentino se decanta por la siguiente: “metros más cercanos al amplio versículo o a las cadencias de la prosa que a los versos admitidos por la métrica académica”<sup>180</sup>.

Es muy interesante llevar esta gacela del lado de la prosa más que del de la versificación, pues los versos son muy dispares en su medida (oscilan entre el heptasílabo y los versos de dieciocho sílabas, como ocurre en el sexto verso) y en aquellos más largos los hemistiquios son tan aleatorios en número de sílabas como lo son los propios versos. Sin embargo, y a pesar de dar la sensación con estas palabras de que estamos ante algo caótico, situado entre el verso y la prosa poética, la asonancia de cada verso es precisa, lo que mantiene la constancia rítmica del poema. Cinco versos vienen a romper la monotonía de la rima asonante (los versos cuarto, noveno, décimoquinto, décimonoveno y el último), recayendo la acentuación en la última sílaba o en el caso del verso 15, concluyendo la acentuación con una palabra esdrújula (“lágrimas”). Están tan bien ideados, que los cinco que vienen a romper la asonancia son precisamente los últimos versos de cada estrofa a la que pertenecen.

El poema se compone de tres estrofas que van *in crescendo*: de cuatro, cinco, seis versos respectivamente. Y dos últimas estrofas que cierran el poema con cuatro versos cada una.

---

<sup>180</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* ob. cit. p. 98.

Volvemos en esta gacela al juego de opuestos, el “quiero / no quiero” al que el poeta ya nos tiene acostumbrados. Cada estrofa es una hoja de margarita: si, no, si, no, si, no... Una declaración de intenciones: “lo que quiero”, “lo que no quiero”.

La única parte discordante del juego sería la cuarta estrofa que comienza con un “Cúbreme por la aurora...”. Aunque en este caso, cabría plantearse hasta qué punto los versos 16, 17, 18 y 19 que conforman esta parte, podrían considerarse como una estrofa independiente o bien formarían parte de la estrofa anterior. No se trata de una idea descabellada, si tenemos en cuenta que esta gacela, en el manuscrito, abarca dos cuartillas y la segunda precisamente comienza con el verso dieciséis, “cúbreme por...”. En la primera cuartilla el poeta agota el espacio de la hoja hasta el punto de llegar a escribir algunos versos en los márgenes. Teniendo en cuenta, entonces, que todas las estrofas comienzan del mismo modo, podríamos plantearnos si esta cuarta estrofa se ha separado en las diferentes ediciones por aparecer en una cuartilla diferente, pero en la intención del poeta formaba parte de la tercera estrofa. En ese caso, el juego de la margarita, sería perfecto: “Quiero dormir el sueño de las manzanas” frente a “No quiero que me repita que los muertos no pierden la sangre”. “Quiero dormir un rato”, frente a “Porque quiero dormir el sueño de las manzanas”.

Nos preguntamos ahora qué es lo que quiere y no quiere el personaje de esta gacela llena de complicados símiles, de tropos sinestésicos. Quizás este poema se aparte del erotismo de los restantes, parece tratarse más bien de evidenciar ese universo que obliga a estar continuamente activo y visible, para no desaparecer.

## //

**“Ten cuidado porque te separarán de tu alma”**  
Omar Jayyam

El poeta, como vimos, data esta gacela en abril de 1934, en el barco de vuelta de su periplo americano. Viene de triunfar de la gran Argentina, de Uruguay, tanto y tan bien que la situación lo ha desbordado. Hay una entrevista o más bien una crónica, en *El Plata de Montevideo* del 12 de febrero de 1934, donde el periodista describe a la perfección este éxito. El artículo titulado “Persecución, captura y secuestro del poeta Federico García Lorca” recoge de manera magistral cómo la popularidad llega a superar al poeta granadino:

Con tanta radio, tanto periódico y tanto elemento de comunicación colectiva, la verdad es que en nuestros días resulta poco envidiable la situación personal del hombre que cae en el círculo de la fama. Sobre todo si esa fama se cimienta en una auténtica popularidad, en una popularidad no de origen mercantil, sino legitimada por el contacto de las almas.

[...]

García Lorca en la terraza. García Lorca en el piano. García Lorca en una peña. García Lorca recitando. García Lorca poniéndose la corbata. [...] García Lorca aprendiendo a cebar mate. García Lorca firmando una foto. Y a todos esto, en medio de todo esto, como consecuencia fisiológica de todo, García Lorca mirándose las manos, golpeándose la frente, escondiéndose por aquí, huyendo por allá, sin saber el pobre muchacho qué hacer ni dónde meterse para esquivar los golpes del asalto del periodista, del fotógrafo, del dibujante, del empresario, del admirador...

[...]

-La verdad es que esto no es vida

-¿Verdad que no? ¡Qué va a ser!

García Lorca se levantó y agregó conduciéndome hacia fuera:

-La Membrives me aconseja que me encierre con llave de siete vueltas, y yo le digo que sí, que no tengo más remedio que encerrarme, porque si no me encierro acabarán encerrándome por orden facultativa. Pero, ¿dónde? ¿quiere usted decirme dónde?

Se plantó con los brazos cruzados. Yo no puede responder de ningún modo.<sup>181</sup>

Podríamos relacionar la gacela que comentamos con esta crónica. Querer y no querer. Huir de los medios, de los actos y a la vez ser el centro de atención. Estar y no estar, o el muy shakesperiano “Ser o no ser”.

---

<sup>181</sup> García Lorca, Federico, *Vida, Poesía*, nº 43, 1998, p. 222



Pero si nos ceñimos al significado literal de la muerte, en estos versos (“Quiero dormir el sueño de las manzanas,/ alejarme del tumulto de los cementerios”), el poeta está expresando su miedo a la muerte a través de su deseo de no morir. Ese deseo de “dormir el sueño de las manzanas”, es el deseo de vivir en la inocencia del niño, inconsciente de la realidad de la muerte. El poeta compara el paisaje de la infancia con el Paraíso, tal y como señala Andrew Anderson:

The phrase implies a natural, vegetative, deep sleep, and furthermore a return to childhood and original innocence or paradise, given the apple's association with the prelapsarian Garden of Eden.<sup>182</sup>

Aunque curiosamente encontramos en la obra del poeta un símil con la manzana que se aleja de la relación evidente entre la manzana y el Paraíso. Leemos en “Amantes asesinados por una perdiz”:

Una manzana será siempre un amante, pero un amante no podrá ser jamás una manzana<sup>183</sup>.

Un matiz éste muy distinto al que encontramos hasta ahora.

Miguel García Posada pone en relación el miedo a la muerte que representa el segundo verso, (“alejarme del tumulto de los cementerios”), con la influencia de Baudelaire y del Simbolismo:

En el *Diván del Tamarit*, esta visión aparece con nitidez estremecedora. El momento máximo lo señala la *Gacela de la muerte oscura* [sic], donde el poeta pide huir, alejarse del tumulto de los cementerios.<sup>184</sup>

Pero Baudelaire hablaba de la vida que aún poseen los muertos más allá de la vida y estos versos están queriendo ahuyentar la muerte de la vida del personaje poético.

---

<sup>182</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 68.

<sup>183</sup> García Lorca, F., *O.C.I.*, ob. cit., p. 499.

<sup>184</sup> García Posada, Miguel. “La vida de los muertos: Un tema común a Baudelaire y Lorca”, 1916. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I, Año 1978. pp.109-118, 115.

El final de la primera estrofa (“Quiero dormir el sueño de aquel niño/ que quería cortarse el corazón en alta mar”), hace hincapié en ese deseo de disfrutar de la tranquilidad, de la irresponsabilidad, de la alegría del niño. El paraíso de la infancia, de la vega, del campo... Pero también la capacidad de asombro del niño que desaparece en la edad adulta, la emoción que desborda al niño frente al mar.

Andrew Anderson alude en este sentido a la carta que Federico García Lorca envía a Melchor Fernández Almagro en 1924<sup>185</sup>: “el mar, la única fuerza que me atormenta y me turba de la naturaleza... [...] Frente al mar olvido mi sexo, mi condición, mi alma, mi don de lágrimas..., ¡todo! Sólo me pincha el corazón un agudo deseo de imitarlo y de quedarme como él, amargo, fosfórico y desvelado eternamente”<sup>186</sup>. Anderson recuerda el hecho de que Lorca escribiera el poema en pleno Atlántico, en el barco de vuelta a España<sup>187</sup>, aunque entre la carta a Melchor Fernández Almagro y su travesía por el Atlántico habían pasado diez años. Pero, más allá de dónde escribiera el poeta esta gacela, la figura del mar, del sentimiento que provoca en él el mar, es un sentimiento que agrupa todas las sensaciones de infinitud, de pureza, de limpieza... La inconsciencia de la niñez, la despreocupación que desaparecerá con la edad adulta. Esta impresión, la expresa el poeta de un modo mucho más rotundo en otra carta dirigida también a Melchor Fernández Almagro, un año después de la carta anterior, en 1925: “Yo quisiera quedarme desnudo como un cero y *contemplar*”.<sup>188</sup>

El poeta quiere mostrarnos esa sensación de la alegría desbordada que gozan los niños frente al miedo propio del adulto, que provoca la certeza de la muerte, temor que el ser humano trata de paliar con la idea de que los muertos no sufren (“No quiero que me repita que los muertos no pierden la sangre”). Nos adentramos en esta nueva estrofa en

---

<sup>185</sup> Andrew Anderson data erróneamente la fecha de la carta en 1923.

<sup>186</sup> García Lorca, F. “Epistolario”, *O.C.* vol.I., ob. cit., p. 809.

<sup>187</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Edición de Andrew Anderson, ob. cit., p. 212.

<sup>188</sup> García Lorca, F., “Epistolario” en *O.C.I.*, ob. cit., p. 855.

la negación, en el “no quiero” frente al “quiero” de la estrofa anterior. Una nueva mirada desde una nueva perspectiva cubierta por metáforas más negativas.

Quizás es en estos versos donde mejor se perciba esa influencia de los versos de Baudelaire que Miguel García Posada nos señalaba:

La presencia de la muerte -“vieux capitaine”- es obsesiva en *Les Fleurs du Mal*. Pero mucho más inquietante es comprobar cómo la muerte, si no conduce a ningún paraíso, tampoco concede descanso a sus víctimas, que, aunque inertes, continúan conscientes dentro de la tumba. [...] Vida, pues, en la muerte, llanto de los muertos, putrefacción física se unen en un panorama escalofriante.<sup>189</sup>

Andrew Anderson establece una comparativa entre las imágenes de esta segunda estrofa con “los vicios imposibles de satisfacer”:

This is of course also a moral truth: the vicious appetites of the corrupt are never satisfied. In addition, ll. 5-6 continue the possible figurative reading or “cementerios”: they then would be the urban “living dead”, who ate metaphorically corrupt and whose physical needs and desires continue to beset them.<sup>190</sup>

La segunda parte de este “No quiero..” (“No quiero enterarme de los martirios que da la hierba/ ni de la luna con boca de serpiente/ que trabaja antes del amanecer”), vendría a fortalecer la misma idea de la primera parte. Los “martirios que da la hierba” referido a la descomposición del cadáver bajo la hierba. La muerte que acecha en la oscuridad de la noche representada en esa “luna con boca de serpiente”. La muerte como un mordisco fatal... La tentación habita la noche, en esa luna con boca de serpiente. La serpiente es la imagen de la tentación, que vendrá irremediabilmente para destruir el paraíso de la infancia, el sueño de las manzanas.

Si nos quedamos con las palabras publicadas en el diario uruguayo, y aplicamos a esas palabras la estrofa que contiene los versos 10 al 15, encontramos repetido y entendemos ese deseo del poeta de descansar, de parar (“Quiero dormir un rato,/un rato, un minuto, un siglo”), pero también un deseo de que desapareciera de la escena, no

---

<sup>189</sup> García Posada, M., “La vida de los muertos: Un tema común a Baudelaire y Lorca”... ob. cit., p. 110.

<sup>190</sup> Andrew Anderson, *Lorca Late's Poetry*, ob. cit. p. 71.

suponga desaparecer para siempre del escenario (“pero que todos sepan que no he muerto/ que hay un establo de oro en mis labios”).

Al analizar este último verso, Andrew Anderson, asimila el establo con el “Nacimiento”, pero simplemente puede tener el sentido literal que la palabra tiene: “lugar de descanso” aunque sea para los animales, lo que se opondría, guardando las distancias, con la siguiente figura, “labios de oro”, un símil con la figura de Juan de Antioquía o Juan de Constantinopla, padre de la Iglesia de Oriente, renombrado un siglo después de su muerte como Juan Crisóstomo, del griego *Chrysóstomos*, que significa “boca de oro”, llamado así por su gran elocuencia. El “establo” como metáfora de la cavidad bucal de la que brota toda la sabiduría que el poeta posee. Pero el establo de oro puede ser también una alusión al trigo, al alimento. Es decir: en sus labios hay alimento, como metáfora de que sigue escribiendo, sigue creando.

Se define además como el “amigo del viento Oeste”, (“soy el pequeño amigo del viento del Oeste/ soy la sombra inmensa de mis lágrimas”). De nuevo la referencia a la Rosa de los Vientos. En Andalucía el viento Oeste es el famoso Poniente (“ewe”) de los veranos del Mediterráneo, ubicado a la izquierda de la Rosa de los Vientos. Un viento que tortura y cansa, pero también un viento que embravece el mar, ese mar ante el que el poeta decía sucumbir. Pero en la mitología, el viento Oeste es *Céfiro* como bien señala Andrew Anderson<sup>191</sup> en su análisis, hijo de Astreo y Eos, es el viento que anuncia la primavera, aunque lo que no cuenta Anderson es que el poeta no dice ser el viento del oeste, sino su “pequeño amigo”. Y el amigo de *Céfiro* era Jacinto, un príncipe espartano del que *Céfiro* se enamoró, aunque Jacinto prefirió a Apolo, y *Céfiro*, en un ataque de celos, les envió un ráfaga de viento, cuando ambos practicaban disco, de modo que uno de los discos, al caer, le golpeó la cabeza y lo mató. Con su sangre hizo Apolo la flor que

---

<sup>191</sup> Íbidem, Andrew Anderson (ed), p. 213

lleva su nombre, el jacinto. El poeta se sitúa en la posición de Jacinto, en el objetivo de ese viento que vendrá para arrebatarse la vida.

Termina el poeta la estrofa con el verso “que soy la sombra inmensa de mis lágrimas”, como colofón perfecto de la tristeza que arrastra el personaje poético y que da pie a las imágenes que construyen la siguiente estrofa (“Cúbreme por la aurora con un velo/ porque me arrojará puñados de hormigas/ y moja con agua dura mis zapatos/ para que resbale la pinza de un alacrán”).

El deseo de salvaguardarse de la muerte lo construye el poeta precisamente con los elementos propios de una mortaja. Cubriendo el rostro con un velo, elemento propio de la mortaja. Después, las hormigas, insectos que habitan la tierra y devoran los cadáveres. Y a continuación, los escorpiones, los muy granadinos “alacranes”, que habitan los agujeros de la tierra. Arácnido que encontramos también en los versos de los poetas arabigo-andaluces con bastante asiduidad y con un sentido muy similar. Ibn Sahl de Sevilla (1212-1251) escribía:

¿Es un sol de túnica púrpura  
o una luna ascendiendo sobre una rama de sauce?  
[...]  
¿Una mejilla de manzana o una rosa  
que de los escorpiones guardan dos espadas?<sup>192</sup>

El escorpión simboliza la muerte. En la Mitología fue el animal que picó y mató a Orión cuando vagaba ciego por el firmamento.

Los zapatos, elemento que Andrew Anderson en su análisis, relaciona con la muerte citando las propias palabras del poeta en *Así que pasen cinco años*: “los pies, así, apoyados sobre sus talones, con la plantilla hacia el frente, me hacen recordar a los pies de los muertos que vi cuando niño. Todos estaban en esta posición. Con los pies quietos, juntos, con zapatos sin estrenar... Y eso es la muerte.”<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> Ibn Sahl, *Poemas* (selección, traducción, Teresa Garulo), Madrid, Hiperión, 1983, p. 53.

<sup>193</sup> Íbidem, Andrew Anderson (ed.), p. 213. Esta misma cita la repite en idéntica forma en *Lorca Late's Poetry*, como casi todas las imágenes de la edición. Ver, p. 74.

Los zapatos que hay que “mojar con agua dura”, es decir, impermeabilizar, proteger. El agua dura, en contraposición con el agua blanda, es aquella que tiene un alto nivel de minerales, concretamente, sales de magnesio y calcio.

Los últimos cuatro versos cierran esta gacela, una vez más, en un círculo cíclico en los que vuelve a insistir en el deseo de descanso del poeta, en la necesidad de volver a la infancia (“Porque quiero dormir el sueño de las manzanas/ para aprender un llanto que me limpie de tierra/ porque quiero vivir con aquel niño oscuro/ que quería cortarse el corazón en alta mar”). Aprender un llanto que limpie de tierra, que no parece ser el “llanto como un río” del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, tal y como indica Andrew Anderson<sup>194</sup>, ese es un llanto poderoso, que da voz a la pena. Este es el llanto del niño, que limpia y desahoga, es decir, que mejora el estado de ánimo. El poeta busca el llanto que consuela, que hace olvidar lo irremediable de la presencia de la tierra. Volver a ser aquel “niño oscuro” (“oscuro” con el sentido de ignorante, de inocente), que se emocionaba frente al mar.

Esta es la “Gacela de la muerte oscura”, no olvidemos su denominación. La muerte ya es oscura de por sí. Redundar en este hecho es acrecentar la sensación de sobrecogimiento que la propia muerte provoca.

Pero si olvidamos todos los símiles y nos quedamos con las propias palabras del poeta en las que “una manzana será siempre un amante”, entonces, el poeta quiere “dormir el sueño de los amantes”, amar libremente, como aman los niños, sin tapujos ni reglas que coarten, impuestas por hombres anquilosados y muertos, “alejarme del tumulto de los cementerios”, alejarse del mundo de los que no viven como viven los niños, para no sufrir (“que los muertos no pierden la sangre/ la boca podrida sigue pidiendo agua/ los martirios de la hierba”). Vivir una sexualidad libre fuera de ese mundo de reglas anquilosadas, (“que todos sepan que no he muerto”), olvidar la pena (“soy la

---

<sup>194</sup> Íbidem, p.214. Ver también misma cita en página 75 de *Lorca Late's Poetry*.

sombra inmensa de mis lágrimas”) y si es la sombra, no es real, no son las lágrimas. Y no importa que le critiquen, que intenten matar el deseo (“penúltima estrofa), porque por encima de todo, quiere vivir el sueño de los amantes, vivir como aquel “niño oscuro”, diferente, que se emocionaba frente al mar.

## IX.- GACELA DEL AMOR MARAVILLOSO

### I

Volvemos con esta gacela a la música más popular, al juego de repeticiones para crear ritmo. Diez versos, cuatro estrofas formadas por dos tercetos y dos pareados. Los tercetos no son el tercetillo mixto compuesto por octosílabos y un quebrado final, tan repetido en toda la poesía de Federico García Lorca desde el *Libro de Poemas* (“Las estrellas apagadas/ Llenan de ceniza el río/ Verdoso y frío”<sup>195</sup>). Tampoco se trata del terceto gallego o celta propio de la Soleá, (“Vestida con mantos negros/ piensa que el mundo es chiquito/ y el corazón es inmenso”<sup>196</sup>), sino que más bien estaríamos ante una variante de ésta: la soleariya y dentro de la misma, el poeta mezcla distintas combinaciones al intercalar pentasílabos, hexasílabos y endecasílabos. Tres medidas de las tres combinaciones posibles que encontramos en esta figura métrica: pentasílabo con dos octosílabos; hexasílabo con dos endecasílabos o la modalidad creada por Manuel Machado que se ajustaría más a esta gacela, la combinación de hexasílabo y endecasílabo. El elemento discordante de esta composición sería el pentasílabo inicial de cada estrofa. Elemento que por otro lado viene a quebrar el ritmo, a romper la cadencia uniforme para que la musicalidad de este poema no caiga en una monotonía rítmica.

La combinación de verso de arte menor con verso de arte mayor, la vimos también en la seguidilla gitana que alternaba hexasílabos y endecasílabos en rima asonante.

El poeta en esta gacela repite el juego que hizo en la “Gacela III del amor desesperado”, un juego de tercetos y pareados para alternar encuentros y desencuentros, pero en este caso las sílabas de los tercetos en lugar de ir menguando como ocurría en la tercera gacela, van *in crescendo*. Si en la “Gacela del amor desesperado” se intercambiaban tercetos con pareados, de modo que estos venían a

---

<sup>195</sup> García Lorca, Federico, “Paisaje”, *Obras Completas. Poesía I*, Galaxia-Gutenberg, ob. cit. p. 111.

<sup>196</sup> Íbidem, “La Soleá”, p. 313.



crear un ritmo como de estribillo, aquí se dividen escrupulosamente los tercetos del inicio (5,6,11) de los pareados del final (5,11), con lo que el ritmo cambia sustancialmente. Los altos y bajos rítmicos que encontrábamos en la tercera gacela, aquí son diferentes. La cadencia rítmica varía de las primeras estrofas a las últimas. De tal modo que si los pentasílabos de los versos primero y cuarto que inician las dos primeras estrofas, son pentasílabos yámbicos (2,4), los pentasílabos de los versos séptimo y noveno que inician las dos últimas estrofas respectivamente, son pentasílabos adónicos (1,4). Del mismo modo, el ritmo de los endecasílabos de las dos primeras estrofas es diferente del ritmo de los endecasílabos de las dos últimas. El endecasílabo del verso tercero sería un endecasílabo melódico (3,6,10) de no ser porque aparece acentuada también la primera sílaba. Mientras que el endecasílabo del verso sexto es un endecasílabo yámbico (1,4,6,8,10) y se trataría del verso más discordante dentro del ritmo de los endecasílabos, pues los dos restantes (vv. 8, 10) son endecasílabos melódicos (3, 6, 10). Los hexasílabos son ambos trocaicos (3,5).

La separación de tercetos y pareados como dos bloques independientes, tanto en métrica como en temática, dan un esta gacela un ritmo de letanía, una cadencia mucho más apagada que parece como si nos arrastrara por el poema.

## //

**“¡Volved a vuestro desconsolado amante!  
¡Partidle las cadenas de su tristeza”**

*Al Mu`tamid*

En el arranque de esta gacela encontramos a un amante que en el tórrido verano del sur, viene a ser una bocanada de frescura (“Con todo el yeso/ de los malos campos/ eras junco de amor jazmín mojado”). La imagen de “campos malos” recrea la Vega de Granada durante los veranos de entonces, pues hoy ya con las construcciones prácticamente han desaparecido estos paisajes. Extensiones de tierras áridas, quemadas por la flama del calor. Tierras yermas de cosechas recién cortadas. Lo deslumbrante de “La Gacela del amor maravilloso” es cómo el poeta recrea el encierro y la sensación de opresión propios del calor, esa impresión como de falta de oxígeno que crea la canícula, y lo hace con escenarios que son en sí mismo espacios sin límites, el cielo y el campo. Como en la “Gacela III del amor desesperado”, en esta gacela el poeta describe un decorado hostil para los amantes, un escenario poco propicio que obliga a los amantes a hacer un doble esfuerzo para encontrarse. El poeta nos muestra cómo a pesar de todas las vicisitudes que el entorno presenta, estamos ante un “amor maravilloso”, como un milagro que llegase para disipar obstáculos.

El “cielo” de este poema no es infinito. Es un cielo opresivo, el cielo ardiente de los veranos del sur (“Con sur y llama/de los malos cielos”). Un cielo que el poeta vive cada verano en Granada y que está presente a lo largo de toda su obra. En el poema “Balada triste” del *Libro de poemas*, aparece ya esa imagen del cielo como techo: “Hacia el techo imposible de los cielos/ Con un gran sol por báculo”<sup>197</sup>; en el poema “In Memoriam”, del mismo libro, leemos: “Hoy estás abatido/ Bajo el cielo de agosto”<sup>198</sup>. En “Canción Oriental” hay un “cielo seco y comprimido”<sup>199</sup>. En “El paso de la seguriya” del *Poema del*

---

<sup>197</sup> García Lorca, F., *O.C.I.*, ob. cit., p. 79.

<sup>198</sup> *Íbidem*, p. 109.

<sup>199</sup> *Íbidem*, p.141.

*Cante Jondo*, el poeta hace uno el cielo y la tierra: “Tierra de luz,/ cielo de tierra”<sup>200</sup>. Los ejemplos de un cielo tórrido, como de techo sobre la tierra, son múltiples a lo largo de toda la obra del poeta, pero de todos, cabe destacar la imagen del cielo tan próxima a la de esta gacela que aparece en el poema “Danza de la muerte” del apartado “Calles y Sueños” de *Poeta en Nueva York*: “Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío”<sup>201</sup>. O el cielo del poema “Nocturno del hueco” perteneciente también a *Poeta en Nueva York*: “¡qué cielo sin salida, amor, qué cielo!”<sup>202</sup>

Y en ese escenario angustioso de “campos malos”, de tierra yerma, el amor es junco y jazmín mojado, es frescura. Bajo el cielo ardiente del verano, el amor es “rumor de nieve”. Nada hay más frío que la nieve, nada más fresco que la visión de la misma en el calor. El “junco” y el “jazmín”, que además es “jazmín mojado”, para ahondar aún más en la idea del frescor. Ya referimos en su momento como el junco aparece la mayor parte de las veces en la obra de Federico García Lorca, aludiendo a la ribera del río, zona en la que nace esta planta y que por supuesto, nos trasmite también frescor. Pero el junco, como hemos mencionado también, aparece para aludir a un cuerpo esbelto. Escribe Federico García Lorca en “Primer Aniversario”, de *Canciones*: “Carne tuya me parece/ rojo lirio, junco fresco”.<sup>203</sup> Andrew Anderson señala la presencia del “junco” como símbolo de la flexibilidad de una cintura joven y signo fálico en la poesía arabigo-andaluza:

The “junco” is, as has already been noted, a conventional description in Arabic poetry for the slimness and supple flexibility or a youth’s waist, and here it is almost certainly also phallic.<sup>204</sup>

---

<sup>200</sup> *Íbidem*, pp. 308-309.

<sup>201</sup> *Íbidem*, p. 525.

<sup>202</sup> *Íbidem*, p. 547.

<sup>203</sup> *Íbidem*, p. 388.

<sup>204</sup> Anderson, A., *Lorca Late’s Poetry*, p. 77.

El junco, recurrente en este poemario, es la cintura, el talle de Eros. Lo encontramos en la Biblia comparando su parte superior con la persona que, al ayunar o en caso de dolor, inclina la cabeza: “¿Encorvar la cabeza como un junco y acostarse con saco y ceniza?” (Is. 58: 5).

Ya veíamos que el jazmín en *Doña Rosita o El lenguaje de las flores*, simbolizaba la fidelidad, pero también en palabras de Andrew Anderson, “purity, beauty, fragrance, delicacy, etc...”<sup>205</sup>. Otro elemento que llega para intensificar ese frescor es la imagen de la nieve, como contrapartida al “sur y llama/ de los malos cielos”, pues la nieve era presencia continua en los veranos de la Sierra granadina.

La inmovilidad que provoca el calor (“cielos y campos anudaban cadenas en mis manos/ campos y cielos azotaban las llagas de mi cuerpo”), el dolor del cuerpo de los dos últimos pareados, han sido puestos en relación con la imagen de la pasión y crucifixión de Cristo:

Before the Crucifixion, Pilate had Him scourged. Here the scourging afflicts the “llagas” of the poet, but “llagas” are conventionally associated with the Crucifixion in the set phrase “las cinco llagas de Cristo”.<sup>206</sup>

Esta misma idea la expone Candelas Newton en *Lorca una escritura en trance*:

El último pareado alude al martirio de Cristo en el cuerpo cubierto de llagas, referencia a la herida de amor siempre abierta. [...] La asociación con la figura martirizada de Cristo representa al hablante como víctima torturada por un amor cercano en el ritmo temporal.<sup>207</sup>

Además, estos versos se han relacionado con el concepto de “cárcel de amor”, de la poesía amorosa áurea, una lírica italianizante propia de la poesía de fines del siglo XIV y siglo XV, especialmente del *Canzoniere* de Petrarca, una influencia que aterrizando en el siglo XX y puesta en relación con Lorca, desemboca sin remedio en un “amor-sado”:

---

<sup>205</sup> íbidem., p. 77

<sup>206</sup> íbidem, p. 79.

<sup>207</sup> Newton, Candelas, *Lorca una escritura en trance...*ob. cit., p. 152.

At the same time, it is hard to resist the insinuation that the love is inextricably bound up with suffering, and not just in a characteristically “Petrarchan” way, but with intimation of some sort of emotional sado-masochism established by the strong language of the text-“cadenas”, “azotaban” and so on.<sup>208</sup>

Sin llegar al extremo que ya vimos expuesto por Julio Pardo en su artículo “Sumisión lorquiana...” sobre el BDSM, la influencia de la lírica petrarquista en la utilización de los elementos y el concepto de “atadura” e “inmovilización” de estos dos pareados es muy similar al que encontramos en la literatura del momento:

Soto describe la sujeción del amante en los poemas 131: «Alla dexè mi coraçon atado / Dentro de vuestro pecho, en mi partida», y 34: «El coraçon captiuo / En el cuydado de la luz que adoro». En el soneto 459, «Diome el cielo dolor y diome vida». En cambio, Quevedo vuelve a describir el amor como causante de la pérdida de la libertad esencial del alma, como lo había hecho en el 442, recordando, tal vez, los versos 3-7 de la canción XXIX de Petrarca: «Né d'or capelli in bionda treccia attorse, / Sí bella come questa che mi spoglia / D'arbitrio; e dal camin de libertade / Seco mi tira, sí ch'io no sostegno / Alcun giogo men grave»:

Yo persevero y dicen que porfío;  
mis sacrificios llama robo el cielo,  
cuando en prisión me tiene el albedrío<sup>209</sup>

Un concepto que Lía Schwartz sitúa mucho antes, en la literatura clásica romana y en relación con el mito de Eros:

Los poetas romanos describieron a Eros como fuerza que inmovilizaba el cuerpo y los sentidos con estas imaginarias *catenae*, *uincula* y *iugi*. La amada trataba al amante con crueldad, y éste se sometía, como el esclavo al señor. El amor era una forma de esclavitud, vergonzosa pero, al mismo tiempo, ineludible, ya que Amor-Eros cautivaba a sus víctimas en guerra cruel para imponer su dominio<sup>210</sup>.

Aunque sea muy difícil obviar la relación de estos versos con una influencia del petrarquismo, y por supuesto sin negarla, nos planteamos en este trabajo si, en los diferentes estudios que se han hecho de esta gacela, no estará confundido el sujeto de la acción: ¿Es realmente el amor quien inmoviliza al amante? o ¿son elementos externos los

---

<sup>208</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 79. Ver también en este sentido: “García Lorca como Petrarquista”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 435-436, pp.495-518. Y en: *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Luis Fdez. Cifuentes (ed). Madrid, ISTMO, p. 263.

<sup>209</sup> Schwartz Lía, “Pasión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y Soto de Rojas”, *Críticón*, nº 56, 1992, pp. 21-39, 31.

<sup>210</sup> Íbidem, pp. 25/26.

que impiden el encuentro de los amantes? Es evidente que la crítica analiza el poema situándose en el primer cuestionamiento, pero, avanzando en la lectura del poema, parece que es la segunda cuestión la que late con más fuerza. Si esto es así, el concepto de “cárcel de amor” habría que plantearlo no desde el amante que corta la libertad del amado, sino que se trataría de elementos externos, reglas sociales y religiosas que rigen los cánones de lo que debe o no ser el amor y la pareja, y que impiden el encuentro de los amantes, por tratarse de un amor política y socialmente incorrecto. Quizás deberíamos situarnos más del lado del neoplatonismo, de nuevo ese amor *udrí*, pues nada puede haber más “maravilloso” que un amor que viene a refrescar en la aridez del verano.

## X.- LA GACELA DE LA HUIDA

### I

Andrew Anderson, en cuanto a estructura, equipara esta gacela con “La Gacela VIII de la muerte oscura”. Y así es. Pareciera como si se tratara de un nuevo desarrollo, de una extensión de la gacela octava. Desde el título que originariamente tuvo este poema “Casida de la muerte clara”, hasta su estructura. La muerte oscura frente a la muerte clara. Ambos poemas escritos en el barco de vuelta de Buenos Aires, como continuidad el uno del otro. Resulta, como poco, sintomático el hecho de que el poeta, al cambiar los nombres, a la gacela octava que había titulado “casida de la huida”, la renombra como “gacela de la muerte oscura”, pero mantiene “de la huida” para su homónima “de la muerte clara”. La “Gacela X de la Huída” se articula, como lo hacía la “Gacela VIII de la muerte oscura”, en una serie de versos de medida larga e irregular. Los versos oscilan entre las ocho sílabas y las dieciséis. Rima asonante y un juego de vocales abiertas que otorgan al verso una musicalidad muy determinada. Daniel Devoto señala cómo “las estrofas extremas desempeñan una función de estribillo dinámico.[...] el poeta ha sabido encontrar la manera de estructurar sus versos aparentemente sueltos: no se trata del juego de una asonancia irregularmente esparcida (niño, v.5; nacido, v.8; sentido, v.12), sino del juego de los diferentes timbres vocálicos.”<sup>211</sup>

Cuatro estrofas compuestas por dos tetradecasílabos (vv.1,3), uno ternario (4,8,12) y el otro compuesto (6+7) respectivamente. Dos hexadecasílabos (vv. 2, 9) ambos compuestos (8+8). Cuatro dodecasílabos (vv. 4, 13, 15, 16), tres de ellos ternarios o de dos cesuras (3,7,11), el último asimétrico de seguidilla (7+5). Cinco alejandrinos, el primero yámbico, (2,4,6), el segundo y el tercero anapésticos [(7+7)(3,6)] y los dos últimos mixtos (1,3 o 4,5 de cada hemistiquio). Un eneasilabo de gaita gallega (1,3,6,8). Dos endecasílabos (vv. 10 y 17), el primero yámbico (2,4,6,8,10), el segundo melódico (3, 6,

---

<sup>211</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a...*, ob. cit. p. 99

10) y un octosílabo (v. 11) mixto (2, 5,7). Con un encabalgamiento sirremático entre los versos doce y trece. Una variedad en el metro y en la acentuación silábica que hace que el juego que proporciona ritmo a esta gacela sea el juego de inversos.

De nuevo la construcción de la música a base de repeticiones que venimos encontrando a lo largo de todo el poemario, aunque en este caso el poeta introduce una novedad, invierte en el cuarto verso la repetición del primer verso: “Me he perdido muchas veces por el mar...(v.1) con “muchas veces me he perdido por el mar”, creando una disonancia que refuerza la musicalidad de la estrofa. Convirtiéndose estas repeticiones en el *leitmotiv* del poema. A esto habría que añadir la repetición de la estructura de los versos segundo y tercero (“con el oído lleno de...” (v.2), “con la lengua llena de...” (v.3)). El último verso de la estrofa vendría a ser el colofón de ésta, el punto discordante de la fórmula reiterativa (“como me pierdo en el corazón de algunos niños”), pero que sin embargo enlaza con la última estrofa (“Como me pierdo en el corazón de algunos niños/ me he perdido muchas veces por el mar”), un inicio que el poeta reitera para crear una clase de muletilla que otorga ritmo y sentido a la gacela. La segunda estrofa también se nutre con el ritmo que provoca la misma estructura repetitiva de los versos sexto y octavo (“No hay nadie que no.../ ni hay nadie que...”). Todo un entramado de reiteraciones interrelacionadas entre sí formando un poema como la compleja tela de una araña.



## //

***“¡Ojalá rías al perder las luces,  
mereciendo te lloren en la tumba!”***  
*Al Rumi*

En cierto sentido esta gacela repite la temática de la “Gacela de la muerte oscura”. “Me he perdido muchas veces por el mar” del primer verso con “el sueño de aquel niño/ que quería cortarse el corazón en alta mar” de la primera estrofa de la gacela VIII.

Y volvemos al paraíso de la infancia, a la fuerza de la niñez, la inocencia y la frescura del niño reflejadas en esas “flores recién cortadas” que llenan el oído, del segundo verso. Una frescura, la de las flores, la de la infancia, que concluirá enseguida. Las flores están “recién cortadas”, lo que indica que se marchitarán rápidamente. Las palabras que se escuchan, las palabras que se pronuncian en esa etapa de felicidad “llenas de amor” y de “agonía”, entendida esta última como “ansia o deseo vehemente”, – la cuarta definición que la palabra posee en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua–. Palabras que al fin perderán su discurso amable, que adquirirán un significado mucho más agrio. El sarcasmo de la vida, la burla del tiempo (“No hay nadie que, al dar un beso,/ no sienta la sonrisa de la gente sin rostro”), presente incluso en los momentos más felices. Andrew Anderson escribe a propósito de estos versos:

One feels uncomfortably that the dead in the grave watching -they are “la gente sin rostro” because their faces have decayed away to the bone.[...] The dead know that living will soon join them, and that any attempt, such a love-making, to overcome consciousness of this final reality is doomed to failure.<sup>212</sup>

La burla de la gente frente a unos besos que resultan ridículos para cierta parte de la sociedad, la de “la gente sin rostro”. La gente sin rostro indica la masa, la colectividad que se comporta como una ameba y que se contrapone al individuo.

---

<sup>212</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob.cit., p. 82.

Si el niño es vida, su juventud nos acerca más a nuestra vejez, su principio es nuestro final. (“ni nadie que al tocar un recién nacido/ olvide las inmóviles calaveras de caballo”). A propósito de este verso Andrew Anderson en su edición apunta a pie de página:

6-9: estrofa con tono reminiscente del desengaño barroco (*memento mori*, la cuna y el ataúd/ sepulcro), tanto como de la moderna angustia existencial (en *Waiting for Godot*, de Beckett, el sepulturero está provisto de fórceps natales).<sup>213</sup>

*Memento mori* (“recuerda que vas a morir”), que de algún modo nos conduce al *Respice post te! Hominem te esse memento!* (¡Mira tras de ti! ¡Recuerda que eres un hombre!) que repetían los siervos a los generales que desfilaban victoriosos en la Antigua Roma. Podemos recordar la cita de *Eclesiastés* 1:2;12:8: “*Vanidad Vanitas Vanitaitis, et omnia vanitas*” (“Vanidad de vanidades, todo es vanidad. ¿Qué provecho saca el hombre de todo por cuanto se afana debajo del sol?”) que dio lugar en el Barroco a toda una tradición de pintura y de literatura denominada *de vanitas*, cuyo centro temático se refería a la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte.

Calderon de la Barca en *El Príncipe constante* reflejaba la misma idea con símiles parecidos:

Bien sé, al fin, que soy mortal,  
y que no hay hora segura;  
y por eso dio una forma  
con una materia en una  
semejanza la razón  
al ataúd y a la cuna.<sup>214</sup>

Entre las imágenes que pintores de la talla del sevillano Juan de Valdés Leal o el vallisoletano Antonio de Pereda, utilizaban para representar la fugacidad del tiempo, además de frutas pasadas o directamente podridas, relojes de arena, pompas de jabón o

---

<sup>213</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* ob. cit. Andrew Anderson (ed), p. 218.

<sup>214</sup> Calderon de la Barca, P., *El príncipe constante*, Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 105. Y en Andrew Anderson, *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 83.

burbujas, humo, velas apagadas, estaban también las flores caídas o, tal y como aparecen en este poema, recién cortadas, lo que implica que la frescura de estas flores no durará mucho. Y, por supuesto, el *nascendo morimur*, la muerte y el niño, la muerte que acecha desde la cuna.

Esta reflexión de lo efímero es más evidente aún en la tercera estrofa (“Porque las rosas buscan en la frente/ un duro paisaje de hueso/ y las manos del hombre no tienen más sentido/ que imitar a las raíces bajo tierra.”). Ante la toma de conciencia de la fugacidad de la vida, no queda más que ser feliz, como lo son los niños, mientras la vida dure. Quizás radique aquí la diferencia con la “Gacela de la muerte oscura” que se quedaba en el drama de la evidencia de la muerte. Esta es una huida de esa presencia de la muerte que puede llegar a ser obsesiva, para quedarse en la vida. Hay una aceptación más natural de la muerte que la que encontrábamos en la gacela VIII.

Aquí en ese “ignorante del agua voy buscando/ una muerte de luz que me consume”, hay un deseo de vivir lo mejor posible y desear una muerte tranquila. Aunque en relación a estas dos figuras, “ignorante del agua” y “muerte de luz” se ha escrito mucho. Candela Newton, por ejemplo, escribe: “El hablante elige perderse en el mar, aunque confiese hacerlo “ignorante del agua”, es decir, desconocedor, consciente o inconsciente, de la disolución y corrupción en el fondo de las aguas”<sup>215</sup>.

Comparando esta gacela con el poema “La Cigarra” y parafraseando a Ian Gibson, Candela Newton escribe a propósito de la imagen de “muerte de luz”:

Frente a la luz diurna, aplastando con sus reglas el amor del poeta, esta muerte de luz supondría [...] una fusión en la sustancia luminaria misma, haciéndose uno con ella y quedando fundido y consumido en el brillo de su eros.<sup>216</sup>

Jacques Issorel en un artículo a propósito de este poema, “Lectura de la “Gacela de la Huida” de Federico García Lorca”, escribe: “el escape que esperó hallar se ha

---

<sup>215</sup> Newton, C., *Lorca, una escritura en trance:...*, ob. cit. p. 177.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 177.

demorado por lo que debe continuar su huida en busca de una muerte de luz que lo consuma”<sup>217</sup>, pero no nos desbroza mucho más el sentido de esta imagen. De todos modos, Issorel se centra en el hecho de la huida confiriéndole a ésta un carácter genérico: “La huída es la del poeta, la suya, pero es también una huida a la que pretende conferir un valor general”<sup>218</sup>.

La presencia constante y continua del agua en Granada hace que el granadino, por pura costumbre, deje de escuchar su rumor. Esa debe ser la actitud frente a la muerte, olvidar que está ahí, aunque su existencia sea tan poderosa que no podamos obviarla totalmente. El sonido del agua, del discurrir de los ríos que dan al mar, es el sonido de la vida en el imaginario poético español, desde Manrique a Machado.

Con respecto al último verso (“voy buscando/ una muerte de luz que me consuma”), Andrew Anderson analiza esta imagen en relación a la llama:

The poet’s “muerte de luz” would thus be stricly analogous to that of the moth attracted to but burnt in the candle’s flame, and indeed partake of all that this image connotes. The death might also resemble in some measure that of the cicada which appears in an early text from Libro de poemas:

¡Cigala!  
¡Dichosa tú!  
Que sobre lecho de tierra  
mueres borracha de luz.<sup>219</sup>

Anderson pone en relación esa “llama de luz” con la idea del ave Fénix que resurge de las cenizas<sup>220</sup>. A lo largo de la obra de Federico García Lorca la muerte y la luz aparecen profusamente, no sólo en el poema “¡Cigala!” que cita Anderson, y lo hace con diferentes matices. La muerte es en Lorca, luminosa, aunque pueda resultar extraño por

---

<sup>217</sup> Issorel, J., “Lectura de la `Gacela de la Huida´de Federico García Lorca”, *Comunidad. Revista de la U.I.A. México*, Nº 59, 1997, pp. 118-127. 124/125.

<sup>218</sup> Íbidem., p.125.

<sup>219</sup> Anderson, *Lorca Late’s Poetry*, ob. cit., p 86.

<sup>220</sup> Íbidem en nota nº112 a pie de página.

la imagen tenebrosa que de ella se ha dado en relación con el poeta de Granada. Leemos la siguiente descripción en “Juego y teoría del duende”:

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y las sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo.<sup>221</sup>

En este texto Lorca pone en relación a la muerte con la luz del sol. La luz como la vida. En “Degollación de los Inocentes”, leemos “Función lógica de la sangre sin luz que sangra sus paredes”<sup>222</sup>. Una sangre sin luz, es una sangre sin vida. En “Pequeño poema infinito” de *Poeta en Nueva York*, la luz, es también metáfora que se opone a la vida:

Equivocar el camino  
es llegar a la mujer  
la mujer que no teme la luz.<sup>223</sup>

Justamente la luz opuesta que encontramos en “Canción Oriental” del *Libro de Poemas*, “Porque eres luz de vida”. Pero para Federico García Lorca, la luz también es música, así aparece en “Elegía del silencio” del *Libro de Poemas*, (“La armonía sonora¿?/ De luz, y mientras tanto...”) <sup>224</sup>. En “Hora de Estrellas” escribe el poeta: “Esa luz musical/ Que percibe el sonido”<sup>225</sup>. La luz como la parte positiva del ser humano: “Hay que ser todo cantos,/ todo luz y bondad.”<sup>226</sup>, tal y como aparece en el poema “Los álamos de plata”.

Pero la luz es también Historia, es Memoria, en la obra de Federico García Lorca. En *Poeta en Nueva York* en el poema “Tu infancia en Menton” (“Pensamiento de enfrente, luz de ayer,”<sup>227</sup>) o en el poema “Nocturno del hueco”, leemos los versos “Toda la luz del

---

<sup>221</sup> García Lorca, F., *O.C.III.*, ob. cit. p.156.

<sup>222</sup> Íbidem, *O.C.I.*, p. 502.

<sup>223</sup> Íbidem., p. 578.

<sup>224</sup> Íbidem, p. 105.

<sup>225</sup> Íbidem, p. 138.

<sup>226</sup> Íbidem., p.152

<sup>227</sup> Íbidem, p. 515.

mundo cabe dentro de un ojo. [...] No hay siglo nuevo ni luz reciente”<sup>228</sup>. En “Canción de la muerte pequeña” de *Tierra y Luna* hay una “Luz de ayer y mañana”<sup>229</sup>.

La luz es sabiduría. La expresión popular “no tener luces”, se refiere a aquella persona corta de inteligencia. En la “Oda a Salvador Dalí”, leemos “Ancha luz de Minerva, constructora de andamios”<sup>230</sup>. La luz de Minerva eran los ojos de la lechuza, animal que la diosa virgen escogió por poder ver en la oscuridad de la noche, para que nada se ocultara a la sabiduría. “Pides la luz antigua que se queda en la frente,/ sin bajar a la boca ni al corazón del hombre”<sup>231</sup> escribe el poeta refiriéndose a esa “luz natural”, que Descartes señalaba en relación con la intuición.

Pero la luz también está referida en la obra de Lorca al amor: “Mas decidme, ¡oh cedros!, si mi corazón/ dormiré en los brazos de la luz perfecta”<sup>232</sup>, escribe en “Invocación al laurel” del *Libro de poemas*. Este es el sentido real que el poeta busca a la luz y que repite en esta gacela: La luz que lo consume en la muerte, es la luz de la creación, la luz del arte, de la poesía...

En *Canciones* encontramos los siguientes versos en el poema “Soneto”: “Llaga de amor que me dará la vida/ perpetua sangre y pura luz brotando.”<sup>233</sup>. Por no olvidar el último verso de la Gacela Primera “Del amor imprevisto: “Tu boca ya sin luz para mi muerte”. Los ejemplos en todos los sentidos son múltiples.

Sabiduría, Memoria, Historia, vida en definitiva. En el último verso el poeta estaría refiriéndose a una muerte que le “destruya”, que le “extinga”. Pero si tomamos la quinta acepción del verbo “consumir” según el Diccionario de la Real Academia: “desazonar,

---

<sup>228</sup> Íbidem, p. 549.

<sup>229</sup> Íbidem, p.579.

<sup>230</sup> Íbidem, p. 459.

<sup>231</sup> Íbidem, p. 459.

<sup>232</sup> Íbidem, p. 165.

<sup>233</sup> Íbidem., p. 405.

afligir”, podríamos ceñirnos al significado de luz en relación con el amor. Tal y como lo encontramos en el penúltimo verso, “Ignorante del agua/ voy buscando una luz que me consume”. El poeta, ajeno a todo, va buscando una muerte de arte que consuma todos sus esfuerzos. La vida sacrificada al arte, es el sentido final que debe tener todo camino.

Otra gacela cuyo final nos reconduce a su principio (“Como me pierdo en el corazón de algunos niños,/ me he perdido muchas veces por el mar”). El poeta opta de nuevo por un final cíclico, cuyo cierre es el broche de los primeros versos, como idea principal alrededor de la cual gira la gacela. Ese círculo que une principio y final, es un juego de estructura y es un juego de sentido. Es el ciclo de la vida. La infancia y la muerte, que inicia y concluye el poema.

## XI.- GACELA DEL AMOR CON CIEN AÑOS

### I

Cinco pareados de seis sílabas formando un romancillo hexasilábico, con rima asonante en los versos pares. El ritmo silábico va alternándose, creando la melodía musical. Así, los versos del primer pareado son trocaico (1,3,5) el primero, anibráquico (2,5) el segundo. El segundo pareado lo constituyen dos hexasílabos trocaicos, el tercer pareado vuelve a alternar hexasílabo anibráquico en el primero y trocaico el segundo verso. El cuarto pareado, como el segundo, vuelve a repetir dos hexasílabos trocaicos y el último pareado alterna hexasílabo anibráquico y trocaico. El ritmo acentual crearía una especie de estribillo con los pareados segundo y cuarto y en el resto hay un ritmo alterno.

Pero lo que conforma el estribillo real es la interjección “Ay”, intercalada entre los pareados. Un estribillo muy flamenco compuesto por “ayes” que van decreciendo con el número de galanes que disminuyen según avanza el poema. Esta alternancia construye un compás. Daniel Devoto, sin embargo, equipara esta gacela con la endecha hexasilábica, pero esta forma se compone de cuartetos, no de pareados. Escribe Daniel Devoto:

Se trata de una gacela perfecta casi desfigurada por el estribillo y por un deseo de simetría que, en dos puntos equidistantes, reproduce el artificio inicial de la gacela, el aparearse sus primeros versos.<sup>234</sup>

Sin embargo, hemos visto cómo la estructura de la gacela es mucho más compleja de lo que este poema nos muestra. Los puntos más similares entre esta gacela y la composición persa residiría en la brevedad, pues no es ni siquiera uno de los poemas más eróticos de este poemario.

El canturreo que constituye ese estribillo formado por “ayes” va *decreciendo* o *diminuendo*, como el matiz dinámico de transición que en música viene a indicar cuando

---

<sup>234</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* ob. cit. p. 101.



se debe reducir gradualmente la intensidad del sonido<sup>235</sup>. Igual que en una partitura, se utiliza el *morendo*<sup>236</sup> para dejar que el sonido muera ralentizándose o el *smorzando*, que indica que el sonido se apaga poco a poco<sup>237</sup>. García Lorca echa mano de su formación musical para musicalizar esta gacela.

## //

**“Somos muñecos que agita la rueda del cielo  
que dejamos para entrar uno a uno en la nada”.**  
Omar Jayyam

No es nada nueva esta estructura en la que se vale del juego de intercalar numerales, que suman o restan o elementos que van desapareciendo progresivamente, como estrategia musical. Se reproduce por ejemplo en *Poeta en Nueva York* en el poema “Fábula y rueda de los tres amigos” (“Uno/ y uno/ y uno // [...] Tres/ y dos/ y uno”<sup>238</sup>). Está también en el poema “Arbolé, arbolé” del libro de *Canciones* (“Pasaron cuatro jinetes/ Pasaron tres torerillos/ [...] pasó un joven...// Galán,/ galancillo./ En tu casa queman tomillo.// No des vueltas en mi calle./ ¡Déjasela toda al aire.”)<sup>239</sup>. El mismo juego que encontraremos en la “Casida IX de las palomas oscuras” (“vi dos palomas desnudas/ La una era la otra/ y las dos ninguna”). En la conferencia “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, Federico García Lorca escribe:

¿Quién lo canta? Ésta es la voz más pura de Granada, la voz elegíaca, el choque de Oriente con Occidente [...]

POR LA CALLE ABAJITO  
[Por la calle abajito

---

<sup>235</sup> Pérez Gutiérrez, Mariano, *Diccionario de música y de los músicos*. Madrid, Akal, vol. 1,2,3 (1), p. 317.

<sup>236</sup> Adv. mús. Disminución paulatina de un sonido hasta su extinción total.

<sup>237</sup> Grabner, Hermann. *Teoría general de la música*, Madrid, Akal, 2001, pp. 34-35.

<sup>238</sup> García Lorca, Federico, *O.C.I.*, ob. cit., p. 514.

<sup>239</sup> *Íbidem*, p. 370-371.

va quien yo quiero.  
No le he visto la cara  
con el sombrero.<sup>240</sup>

Andrew Anderson en *Lorca Late's Poetry* ve influencia en esta gacela de la canción infantil inglesa "Ten green bottles"<sup>241</sup>: "it echoes the "ten green bottles" formula of "Arbole, árbol" [sic]"<sup>242</sup>. Sin embargo, puestos a inspirarse en una canción infantil inglesa, lo más normal es que el poeta lo hiciera en una española, ("Un elefante se balanceaba...", por ejemplo), aún mas si tenemos en cuenta el bajo nivel de inglés que siempre tuvo el poeta.

Federico García Lorca toma para esta gacela la tradición española más popular, la del paseo, que está reflejada en las canciones más tradicionales. Escribe el poeta granadino en "Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre":

---

<sup>240</sup> García Lorca, F., *O.C.III.*, ob. cit., pp. 141-142.

|                                  |                                |
|----------------------------------|--------------------------------|
| <sup>241</sup> Ten green bottles | Diez botellas verdes           |
| Hanging on the wall              | Colgando de la pared           |
| Ten green bottles                | Diez botellas verdes           |
| Hanging on the wall              | Colgando de la pared.          |
| And if one green bottle          | Si a una botella verde         |
| Should accidentally fall         | Se le ocurre caer              |
| There'll be nine green bottles   | Habrá nueve botellas verdes    |
| Hanging on the wall.             | Colgando de la pared.          |
| Nine green bottles...            | Nueve botellas verdes...       |
| Eight green bottles...           | Ocho botellas verdes...        |
| Seven green bottles...           | Siete botellas verdes...       |
| Six green bottles...             | Seis botellas verdes...        |
| Five green bottles...            | Cinco botellas verdes...       |
| Four green bottles...            | Cuatro botellas verdes...      |
| Three green bottles...           | Tres botellas verdes...        |
| Two green bottles...             | Dos botellas verdes...         |
| One green bottle                 | Una botella verde              |
| Hanging on the wall              | Colgando de la pared           |
| One green bottle                 | Una botella verde              |
| Hanging on the wall              | Colgando de la pared.          |
| If that one green bottle         | Si a esa botella verde         |
| Should accidentally fall         | Se le ocurre caer              |
| There'll be no green bottles     | No habrá ninguna botella verde |
| Hanging on the wall.             | Colgando de la pared.          |

<sup>242</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 87.

Algunas de estas canciones tienen una pureza de cantarillo del siglo XV:

A los olivaritos  
voy por las tardes  
a ver cómo menea  
la hoja el aire,  
la hoja el aire,  
a ver cómo menea  
la hoja el aire...

que equivale a aquella maravillosa de 1560, con melodía de Juan Vásquez, que dice:

De los álamos vengo, madre,  
de ver cómo los menea el aire.<sup>243</sup>

En *Impresiones y Paisajes* el poeta describe a la perfección el paseo en “Covarrubias” (“Pasan unas mozuelas por la calle con sus refajos vuelosos, de caderas exageradas pasadas de moda, pero en sus rostros jóvenes está impreso el amargo sello del aburrimiento típico de la población”<sup>244</sup>) o más claramente en “Tarde dominguera en un pueblo grande”:

En el paseo del pueblo había una gran animación. Bajo los altos álamos se retenía el polvo que levantaban los paseantes... Las muchachas negruzcas, coloradotas, fresconazas, se pavoneaba ufanas de sus blusas de sedas chillonas, de sus cadenas de oro falso, de sus senos enormes y temblorosos. Los muchachos las seguían con miradas incitantes entornando los ojos y echándose los sombreros sobre las caras.[...] En un esquinazo del paseo, entre rosales blancos y grandes matas de dompedros, unos novios se hablaban juntando las cabezas con ansia visible de besarse<sup>245</sup>

Esta pequeña descripción que termina con “todo el aire lleno de esquilas y cencerros broncos de balidos y relinchos...”<sup>246</sup> es el resumen de esta gacela. La costumbre de los paseos por la calle principal o por las carreteras que atravesaban los pueblos, en las tardes primaverales y veraniegas y sobre todo en los pueblos del sur, con la gente sentada a las puertas de su casa o en los bancos de los jardines y de las plazas

---

<sup>243</sup> García Lorca, Federico, *O.C.III*, ob. cit., p. 143.

<sup>244</sup> *Íbidem*. *O.C.IV*, p. 83.

<sup>245</sup> García Lorca, F., *O.C.IV*, ob. cit., pp. 156/157.

<sup>246</sup> *Íbidem*, p.158.

de las ciudades, contemplando a los paseantes que calle arriba y calle abajo agotan la tarde. Si revisamos los manuscritos del poeta, vemos que el primer título que el poema tuvo fue “Kasída del Paseo”, antes de que Federico García Lorca decidiera tachar “Kasída” y sustituirlo por “gacela” y eliminar “paseo”, por “amor con cien años”.

Como si se tratara de una pasarela, los galanes pasan arriba y abajo y se lucen en el paseo (“se ciñen el talle”) ante quienes los contemplan y se prenden de la cintura. En esos paseos residía el cortejo de los jóvenes, que iban eligiéndose y emparejándose.

El talle es la cintura, pero también es la “disposición o proporción del cuerpo humano”<sup>247</sup>. El poeta nos describe a los popularmente denominados “buenos mozos”. Veíamos cómo la cintura representaba a Eros, el Dios responsable de la atracción sexual, el representante del amor entre hombres.

El juego de esta gacela “Del amor con cien años”, cuya fecha marca la tradición, el uso, la costumbre, el hábito propio de los pueblos, que se repite a lo largo del tiempo y entre generaciones, reside en ir emparejando a cada galán en cada paseo, hasta que al final no quede ninguno. Los galanes van desapareciendo a medida que suben y bajan. Se miran, se gustan, se van (“¡Cómo vuelve el rostro/ un galán y el aire”). Pero el galán aparte de estar referido a “un hombre apuesto y bien parecido”<sup>248</sup>, es también una flor muy perfumada que en sus dos vertientes, galán de noche y galán de día, dependiendo de si la floración se produce durante el día o la noche, la relacionamos con el olor propio del verano. Este verso está aludiendo también al hecho irremediable de volver el rostro hacia la flor, pues el aroma impide pasar de largo sin detenerte a olerlo. Un detalle a señalar es que el galán es una flor muy tóxica. El poeta une en el término ambos significados. El hombre apuesto, pero también la cualidad irresistible del aroma de la flor.

Para Anderson el galán es la flor de Venus:

---

<sup>247</sup> Definición del DRAE.

<sup>248</sup> Primera acepción del DRAE.

Yet “nadie” seems to become a “non-person”, a sort of spectral phantom of the “galanes”, who ironically strolls among the myrtle-bushes, a plant emblematic of Venus and hence associated with love.<sup>249</sup>

Cada “ay” es un “quejío”, la expresión más profunda del cante jondo. Es el lamento que acompaña al cante. En el poema “Camino” del *Poema del Cante Jondo* escribe el poeta: “donde tiembla el cantar. Con siete ayes clavados”<sup>250</sup>. En el Acto I de *Doña Rosita la soltera*, esta se pregunta: “¿Qué manos recogerán los ayes de vuestra boca?”<sup>251</sup>. O en “Canéfora de pesadilla” en *Impresiones y Paisajes*, leemos: “Dentro de la casa se oía reír y entre palmas sensuales y ayes dolorosos, una voz aguardentosa cantaba obscenidades”.<sup>252</sup> En el *Poema del cante jondo* el poema “El Grito” de “Poema de la siguiyria gitana”, se compone de cuatro estrofas cada una de las cuales aparece separada de la otra por un “¡Ay!” (“Desde los olivos,/ será un arco iris negro/ sobre la noche azul.// ¡Ay!!! Como un arco de viola,/ el grito ha hecho vibrar/ largas cuerdas del viento.// ¡Ay!!! ...”).<sup>253</sup> En este mismo libro Federico García Lorca incluye un poema titulado precisamente “¡Ay!”<sup>254</sup>, como expresión de lamento y llanto.

---

<sup>249</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 89. Esta misma idea está señalada en la edición de Andrew Anderson del *Diván* que venimos analizando (p.221)

<sup>250</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. I, ob. cit., p. 322.

<sup>251</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol II, ob. cit. p. 537.

<sup>252</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. IV, ob. cit., p.127.

<sup>253</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. I., ob. cit. pp. 307-308.

<sup>254</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. I., ob. cit., pp. 312-313:

¡AY!  
El grito deja en el viento  
una sombra de ciprés.  
  
(Dejadme en este campo  
llorando.)  
  
Todo se ha roto en el mundo.  
No queda más que el silencio.  
  
(Dejadme en este campo  
llorando.)

El horizonte sin luz  
está mordido de hogueras.  
  
(Ya os he dicho que me dejéis  
en este campo  
llorando.)

Cada “ay” es un lamento pero también es un suspiro. El propio Federico García Lorca en *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de Don Cristobal y la seña Rosita*, describe a La Voz de Cocoliche y a Rosita cantando:

Por el aire van  
los suspiros de mi amante,  
por el aire van,  
van por el aire.<sup>255</sup>

Un deleite en cada galán, que va tomando cariz dramático según éstos desaparecen; es como si el personaje poético fuese viendo reducidas sus posibilidades de encontrar su propio galán. En *Doña Rosita la soltera* leemos en boca de Rosita:

¿Adónde irán las manolas  
mientras sufren en la umbría  
el surtidor y la rosa?  
¿Qué galanes las esperan?  
¿Bajo que mirto reposan?  
¿Qué manos roban perfumes  
a sus dos flores redondas?  
Nadie va con ellas, nadie;  
[...]  
Por el mundo hay galanes  
que se tapan con las hojas.  
[...]  
Granada, calle de Elvira,  
donde viven las manolas,  
las que se van a la Alhambra,  
las tres y las cuatro solas.<sup>256</sup>

Una vez todos emparejados, tan sólo queda el paisaje y su aroma (“Por los arrayanes/ se pasea nadie”). El arrayán es una de las plantas típicas de la Alhambra y de muchos de los jardines de Granada, así que parece estar claro el lugar de los paseantes. Arrayán viene del término árabe “ar-rayhan” que significa “el aromático”, la palabra está formada por un adjetivo de intensidad de la raíz {rw/yh} que significa “que huele muy bien” o “que exhala perfume”. La tarde se va, los paseantes desaparecen y tan sólo queda el perfume del arrayán. Hay que decir que en Granada hay una leyenda popular que dice

---

<sup>255</sup> García Lorca, F., *O.C.II.*, ob. cit., pp. 43/45.

<sup>256</sup> García Lorca, F., *O.C.II.*, ob. cit., pp. 538/539.

que si uno duerme con una ramita de arrayán colocada bajo la almohada, esa noche soñará con el hombre con el que se ha de casar. El arrayán es la planta con la que sueñan los enamorados. Dice Rosita en *Doña Rosita la soltera*:

Así yo, primo inocente,  
en mi jardín de arrayanes,  
daba al aire mis afanes  
y mi blancura a la fuente<sup>257</sup>

El arrayán como planta asociada con el coqueteo y el romanticismo la encontramos por ejemplo en “Elegía a Doña Juana la Loca” del *Libro de Poemas*: “La de la niebla azul y el arrayán romántico”<sup>258</sup>.

Aunque para Adrew Anderson la desaparición de los galanes de esta gacela es un enigma (“Whatever the specifics, it tails off into nothingness as the section of “Gacelas” comes to an end, leaving an enigma, a question mark that is not answered or resolved”<sup>259</sup>), para aquellos que venimos de un rincón del sur, esta gacela nos retrotrae al pasado, a los paseos, a los aromas de las noches de verano, a los paseantes arregladitos y perfumados, al cortejo en los pueblos del sur.

El amor está en el aire. Se huele, se siente, se percibe.

---

<sup>257</sup> Íbidem, p. 541.

<sup>258</sup> García Lorca, F., *O.C.I.*, p. 75.

<sup>259</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 90.

## XII.- GACELA DEL MERCADO MATUTINO

### I

Ya hemos analizado la canción popular de la que Federico García Lorca parte como base para la composición de esta gacela (“Por el arco de Elvira/ quiero verte pasar...”). Sirviéndose de las estrofas de la canción popular, el poeta intercala dos sextillas de arte menor. Una estrofa de seis versos iniciados o finalizados por un pareado, en este caso finalizados, (“Qué alfiler de cactus breve/ asesina tu cristal” de la segunda estrofa y “qué lejos estoy contigo/ qué cerca cuando te vas” de la cuarta estrofa). Octosílabos con rima (abba) y heptasílabos en los estribillos de la canción popular. Una estructura que como bien señala Begoña Molina en su artículo “Aspectos métricos y formales de la tradición poética árabe en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca”, bien puede asemejarse a la forma morisca del *zéjel*:

Los cuartetos y los tercetos lorquianos no solo remiten a la canción popular, sino que recuerdan también a la estructura estrófica del *zéjel*. En definitiva, el *zéjel* estaba destinado para ser cantado en público, la propia palabra, *zayal* en árabe, significa «bailada». Por ello, la canción y él mantienen características comunes importantes<sup>260</sup>.

Escribe Antonio Quilis en *Métrica española* a propósito del romance, cómo en el Barroco, Góngora, Lope, Quevedo... introdujeron en este tipo de verso “innovaciones con relación a los populares”<sup>261</sup>, una de ellas fue “la introducción de estribillos populares, por lo que el romance recreado en esta época sigue teniendo aire popular”<sup>262</sup>, otra de las innovaciones fue la “combinación de dos metros diferentes, por ejemplo, octosílabos y

---

<sup>260</sup> Molina Prieto, Begoña, “Aspectos métricos y formales de la tradición poética árabe en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca” en *Rhythmica*, XI, 2013, 139-161, 154.

<sup>261</sup> Quilis, Antonio, *Métrica española*, ob. cit., p. 150.

<sup>262</sup> *Ibidem*. p. 150.



hexasílabos”<sup>263</sup>, o heptasílabos en este caso. Es justamente la combinación que encontramos en esta gacela.

El ritmo del poema lo conforma, por un lado, el estribillo de la canción popular de la primera, la tercera y la última estrofa, tres cuartetos asonantados con rima en pares, de carácter popular. Los heptasílabos además tienen una cadencia rítmica acentual uniforme. De modo que los cuartetos repiten la siguiente estructura: Heptasílabo anapéstico (3,6) en los dos primeros versos del cuarteto y en el último y heptasílabo yámbico (2,4,6) en el penúltimo verso de cada estrofa.

En las dos sextillas los versos son octosílabos y se dan varios factores que crean una musicalidad muy determinada en los versos: primero la rima (abbaa) de los primeros cinco versos de la estrofa y la rima que poseen los dos últimos versos de cada estrofa entre sí (“asesina tu cristal” //“qué cerca cuando te vas”). El poeta crea una estructura perfecta de encadenamiento, y una vez más, interrelación entre los versos de las diferentes estrofas. Además, la acentuación silábica de los octosílabos se reparte equitativamente entre cinco octosílabos dactílicos (1,4,7) en los versos cinco, seis, ocho, dieciocho y veinte. Cinco octosílabos trocaicos (1,3,5,7) en los versos siete, nueve, diez, quince y diecisiete. Y dos octosílabos mixtos (2, 4 ó 5, 7) en los versos dieciséis y diecinueve.

Quizás estemos ante el poema más perfecto y mejor cerrado desde el punto de vista métrico y de estructura de todo el poemario, por ejemplo: en la interrelación rítmica que mencionábamos anteriormente entre los dos últimos versos de las dos sextillas o la coincidencia silábica acentual, pero también está ese armazón que tanto y tan bien construye Federico García Lorca de estructura cerrada en la que las estrofas forman la música a base de repeticiones. Otro círculo más que se ve cerrado: estribillo (principio, centro y final de la gacela) y dos estrofas principales. Estas estrofas se articulan como dos

---

<sup>263</sup> Íbidem, p.151.

bloques, un primer bloque compuesto por oraciones interrogativas directas, formadas con los pronombres relativos “qué” y “quién” de la primera estrofa (“¿Qué luna...?/ ¿Quién recoge...?// ¿Qué alfiler?”//). Un segundo bloque formado por oraciones exclamativas con los pronombres de relativo “qué” de la segunda estrofa (“¡Qué voz...! /// ¡Qué clavel...! // ¡Qué lejos... // qué cerca...!”).

Pero además Federico García Lorca da una vuelta más de tuerca en los dos últimos versos de esta segunda estrofa principal, jugando una vez más a los opuestos con el adverbio de lugar “lejos” y su antónimo “cerca” (“¡Qué lejos estoy... / qué cerca cuando...”).

Existe otro juego que, aunque no se muestre de modo evidente a los ojos del lector como puede ser la presencia de los relativos, es otro de los elementos que articulan la dificultad estructural de esta gacela y que además complementa al resto de factores en la creación musical del poema. Se trata del encaje de opuestos en ¿algunos? versos entre la primera persona del singular (“yo”) explícita o implícita en la persona del verbo, con todos los elementos que configuran la primera persona, pronombre reflexivo, complemento directo o indirecto del verbo... Y opuesta taxativamente a la segunda persona del verbo. Encontramos que van a alternándose una persona y otra. De nuevo el juego del deshoje de la margarita que ya hemos visto con anterioridad. Así:

- v. 2: [YO]//[TU]..... “Quiero verte...” [a ti].
- v. 3: [YO]//[TU]... [quiero] “...saber **tu** nombre”
- v. 4: [YO]..... “y ponerme...”
- v. 6: [TU]..... “**te** desangró...” [a ti].
- v. 7: [TU]..... “... recoge **tu** semilla”
- v.10: [TU] ..... “... **tu** cristal”
- v.12: [YO]//[TU]... “**voy** a verte...”
- v.13: [YO]//[TU]... [voy para] “beber **tus** ojos”
- v.14: [YO]..... “ponerme...”
- v.15: [YO]..... “para **mi** castigo”
- v.16: [TU]..... “**levantas** por el...”
- v.19: [YO] // [TU]... “...**estoy contigo**”
- v.20: [YO] // [TU]... [estoy] cerca cuando **te** vas”
- v.22: [YO] // [TU] ... “**voy** a verte...”
- v.23: [YO] // [TU].... [voy para] “sentir **tus** muslos”
- v.24: [YO]..... “ponerme a llorar”.

## //

“¡Ay, qué cerca estuvimos y hoy que lejos!”  
Ibn Zaydun

La genialidad de Federico García Lorca vuelve a manifestarse en este poema, pues valiéndose del folclore, la canción popular, el poema que construye es uno de los más herméticos del poemario. Una vez más la mezcla entre la tradición y la modernidad. Escribía Luis Cernuda en este sentido:

Este poemita que cito nos da ocasión para aludir a un rasgo curioso de la poesía de Lorca: su frecuente oscuridad y hermetismo, sean involuntarios o deliberados (aunque en ocasiones no cabe duda de que disimula su sinceridad bajo el hermetismo poético en boga).<sup>264</sup>

Entre todas las canciones populares, Federico García Lorca, escoge una canción de amor, en la que se narra un encuentro o, como suele suceder en este tipo de cantos, el deseo de un encuentro. Los tres estribillos son exactos salvo por el verbo, que varía de la primera estrofa a las dos restantes (“quiero...” // “voy.. // voy...”), y el penúltimo verso de cada cuarteto que cambia completamente conforme transcurre el argumento. Es decir, el personaje inicia la narración con un deseo: “querer ver pasar al objeto del deseo”, para “saber su nombre”, primero. En la segunda estrofa ya cambia el verbo “querer” por “ir”. El deseo de hacer algo por la voluntad de hacer algo: “voy a verte pasar /para beber tus ojos” y en la tercera, el argumento concluye con un “para sentir tus muslos”. El poema ha ido *in crescendo* en intención y parece que en consecución. Conocer al objeto del deseo, entablar contacto, consumir la relación.

El lugar es un lugar físico real, el Arco de Elvira, tal y como suele suceder con los lugares que aparecen en estas canciones populares. Una de las puertas de acceso a la Medina, al barrio viejo de la ciudad, de la época zirí. Granada una vez más, retratada en

---

<sup>264</sup> Cernuda, Luis, *Prosa Completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 450.

otro de sus monumentos más representativos. Pero, además parece, por lo que cuenta Eduardo Blanco-amor, que el objeto del deseo también tuvo un nombre propio:

La bellísima “Gacela del mercado matutino” – que yo sé cuándo, por qué y para quién la escribió, que naturalmente nunca llegó a enterarse ni tal vez la hubiera entendido-...<sup>265</sup>

El último verso de la canción es invariable: “y ponerme a llorar”. Si nos quedamos con las palabras de Eduardo Blanco-Amor, este verso es comprensible. Estamos ante una relación frustrada de antemano.

La segunda estrofa, parte del primer bloque principal de la composición, comienza con los versos “¿Qué luna gris de las nueve/ te desangró la mejilla”. Anderson se pregunta si se trata de las nueve de la mañana<sup>266</sup>:

The time alluded to -“las nueve”- may be nine o'clock in the morning or nine in the evening. In the first case “luna gris” would be the just visible but now grey and no longer shining moon in the morning sky. Alternatively, the evening and night of their break-up or of the beloved's infidelity, presided over by the grey and sterile moon, is contrasted with the colourful, sunny morning when they met.<sup>267</sup>

Intuimos en la primera estrofa que no se conocen. El personaje poético está diciendo que “quiere saber su nombre”, no ha habido encuentro aún, por lo que es imposible que se conocieran en una mañana soleada. No sabemos aún de infidelidades... Estamos precisamente en el momento del poema en el que parece que el encuentro va a suceder o puede suceder.

La “luna gris” nos hace pensar en un primer momento en la noche, pero nos decantamos por la mañana, acogiéndonos a un hecho: el título, con el que el poeta se molesta en especificarnos no sólo el lugar donde se produce el encuentro, sino el momento del día: el mercado matutino. En el *Nuevo Testamento* el día constaba de doce

---

<sup>265</sup> Blanco-Amor, E., “Federico, otra vez; la misma vez”, *El País, Arte y pensamiento*, 1 Octubre, 1978, p. 6. También en Anderson, Andrew, *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., nota 182, p. 142.

<sup>266</sup>García Lorca, F., *Diván del Tamarit...* Andrew Anderson (ed), ob. cit., p. 254.

<sup>267</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 144.

horas que se dividían en cuatro partes: *Hora Prima*, desde la salida del sol (más o menos las seis de la mañana), hasta las 9 de la mañana. *Hora Tercia*: Desde las nueve de la mañana hasta las doce. *Hora Sexta*, desde las 12 a las 3 de la tarde y *Hora Nona*, desde las 3 hasta la puesta del sol (más o menos las 6 de la tarde). En la *Hora Tercia*, la vida comenzaba su andadura<sup>268</sup>. Aquí estamos en pleno inicio del mercado.

El sentido de la “luna” en este verso podría tener también un significado bíblico y en ese caso, la luna significa “permanencia”<sup>269</sup>, pero también “sacrificio”<sup>270</sup>. Y cómo no, recordamos para completar el sentido de esta imagen, que el género de la luna en árabe es masculino. Por todo ello, esa “luna gris” del verso, más que aludir a la noche o al día, podría estar aludiendo a la identidad de aquel que ruborizó al personaje poético (“te desangró la mejilla”). El único momento en el que la mejilla parece ensangrentarse es con el rubor. El rubor ante un piropo o una mirada, por ejemplo.

Los versos séptimo y octavo (“Quién recoge tu semilla/ de llamarada en la nieve”), estarían referidos también a cuestionarse la identidad de aquel que excita al objeto del deseo de nuestro personaje poético y que no es él precisamente, puesto que se pregunta por su identidad. La “llamarada en la nieve” estaría referida al deseo, al ardor capaz de fundir el frío de la nieve, es la “cintura enemiga de la nieve” que encontrábamos en el verso octavo de la “Gacela primera del amor imprevisto”, o el “rumor de nieve” en el “sur y llama” de la gacela IX “Del amor maravilloso”. Nada que ver con la opción de Andrew Anderson cuando en *Lorca Late’s Poetry* opta, al analizar la figura de la nieve, por asociarla a la “frialidad de la relación”:

However, here it not only suggests the physical love-making but also connotes coldness in the human relationship, as in other “Gacelas”<sup>271</sup>.

---

<sup>268</sup> Ver: Mateo 20: 1-5 y 27:45, 46.

<sup>269</sup> Ver: Sal. 89:38: “Como la luna, que permanece para siempre, será firme su sede en las alturas”.

<sup>270</sup> Ver: Heb. 10: 1-11.

<sup>271</sup> Anderson, A., *Lorca Late’s Poetry*, p. 145.

Pero no estamos en otras gacelas y aceptar esta interpretación sería cambiar completamente el sentido de los versos, el sujeto de la acción.

La imagen “recoger la semilla”, vendría a referirse a la persona capaz de captar el erotismo del personaje poético. No hay que olvidar que la imagen de la “semilla dorada”, encendida como una llama, es la del trigo, otra planta con forma fálica. El trigo y el sol suelen aparecer siempre asociados en la obra de Lorca. Lo vemos por ejemplo en *Impresiones y Paisajes* en el apartado “Campos”: “El aire estaba preñado de olores de trigo y de sol.”<sup>272</sup> O en el apartado “Las montañas”: “En los valles que cruzamos brillan los trigos llenos de sol”.<sup>273</sup> Asociado al amarillo del astro rey, al amarillo transparente de la miel: “Es la hoja marchita y es el trigo”<sup>274</sup>. Siempre en relación con el verano, “El segador siega el trigo./ (Desde mi balcón lo siento.)”<sup>275</sup> del poema “Despedida”, refiriéndose a los últimos días del verano que lo alejarán de la Huerta. Trigo es en la obra de Lorca sol, verano, luz, amarillo, “llamarada”.

La imagen fálica del cactus (“¿Qué alfiler de cactus breve/ asesina tu cristal?”), que viene asociada no únicamente a la forma alargada que la planta tiene, sino también al significado mismo de la palabra que viene del griego *kaktós* (“craso, grueso, gordo”). Aunque por otro lado, el cactus en la Biblia es un símbolo de protección, es la única planta que contiene agua en el epicentro del desierto, es la única planta que puede salvarte. En el oriente esta planta simboliza la paz y la fuerza. La imagen del cactus con idénticas connotaciones, la encontrábamos en el penúltimo pareado de la “Gacela de la terrible presencia” (“Pero no ilumines tu limpio desnudo/ como un negro cactus abierto en los juncos”).

---

<sup>272</sup> García Lorca, F., *O.C.IV*, ob. cit. p. 152.

<sup>273</sup> *Íbidem*, p.86.

<sup>274</sup> García Lorca F., “El Canto de la miel”, *Libro de Poemas*, *O.C.I.*, ob. cit., p. 86.

<sup>275</sup> *Íbidem.*, *O.C.I.*, p.397.

Anderson asocia el adjetivo “breve” con la brevedad de la relación: “The adjective “breve” [...] qualifies the cactus, and in so doing may be less than flattering about the new lover, as well as predicting the duration of the new relationship.”<sup>276</sup>

La idea del alfiler atravesando un cuerpo se vincula con el símbolo fálico del cactus. La presencia del alfiler aludiendo al pene la encontramos fundamentalmente en *Poeta en Nueva York*, donde aparece con bastante profusión. Aunque no debemos olvidar que el alfiler es el instrumento del entomólogo. Vicenta Fernández Montesinos, en sus memorias relata como:

Entre los objetos que pertenecieron a mi tío Federico había una colección de mariposas disecadas azules, amarillas, blancas, guardadas en una caja de cristal con un marco muy fino de madera marrón oscura.<sup>277</sup>

Y el poeta se definía en las *Suites* como “Domador de sombrías mariposas”<sup>278</sup>. En los poemas eróticos de Margarita Ferreras, de su libro *Pez en la Tierra*, encontramos la misma imagen:

Revoloteas  
como una mariposa,  
con un alfiler grande  
atravesando el cuerpo.

¡En el arranque de la nuca  
la aguja fría del deseo!<sup>279</sup>

Pero de todos los ejemplos posibles, quizás el más certero, el arquetipo, sería el poema “Asesinato. Dos voces de madrugada en Riverside Drive” perteneciente al apartado “Calles y Sueños”:

---

<sup>276</sup> Íbidem., pp. 145-146.

<sup>277</sup> Fernández Montesinos García, Vicenta, *Notas deshilvanadas de una niña que perdió la guerra*, Granada, Comares, 2007, p. 28.

<sup>278</sup> García Lorca, Federico, “ Suite del agua. Curva” en *Obras Completas I*, Galaxia-Gutenberg, ob. cit. p. 244.

<sup>279</sup> Ferreras, Margarita, *Pez en la tierra*, Madrid, Concha Méndez & Manuel Altolaguirre Impresores, 1932. En *Peces en la Tierra*, Pepa Merlo (ed), Fundación José Manuel Lara. Col. Vandalia. Sevilla. 2010, p.274.

¿Cómo fue?  
Una grieta en la mejilla.  
¡Eso es todo!  
Una uña que aprieta el tallo.  
Un alfiler que bucea  
hasta encontrar las raicillas del grito.  
Y el mar deja de moverse.  
¿Cómo? ¿Cómo fue?  
Así.  
¡Déjame! ¿De esa manera?  
Sí.  
El corazón salió solo.  
¡Ay, ay, de mí!<sup>280</sup>

El cristal sabemos que es un vidrio frágil y transparente, una lámina de vidrio cuya función es la de cubrir una abertura, la de proteger el interior de los elementos del exterior. El cristal por su fragilidad suele romperse con facilidad, el hecho significativo de que en el verso se “asesine”, induce a pensar que se ha sido roto con violencia. El cristal también es un espejo en el que se reflejan los rostros.

Aunque, poco tendríamos que decir sobre esta imagen cuando Luis Cernuda, al escribir sobre ella y hablando del hermetismo del poema, confiesa:

Porque frente a la creencia de que Lorca es un poeta “popular”, me parece que en su obra hay también bastantes motivos para considerarlo un poeta hermético. En una estrofa del poema antes citado ocurren estos versos:

¿Qué alfiler de cactus breve  
asesina tu cristal?

En diferentes ocasiones he tratado de averiguar el significado de ellos, y he consultado a amigos que pudieran ayudarme en la averiguación, sin resultado satisfactorio. [...] A veces se me ha ocurrido dar a dichos versos una significación obscena, que no resultaría rara en Lorca, aunque luego la he desechado.<sup>281</sup>

Transcurrido el tiempo, quizás lo que para Cernuda en la sociedad de entonces podía resultar obsceno, por estar tan claramente expresado, ahora no tendría tanta relevancia. Más si sabemos que estamos ante un poemario erótico, entonces, lo normal

---

<sup>280</sup> García Lorca, F. O.C.I., ob. cit., p. 530.

<sup>281</sup> Cernuda, Luis, *Prosa Completa*, ob. cit., p. 450.



es que la imagen se refiera al acto sexual mismo. El poema de *Poeta en Nueva York* anteriormente citado no deja lugar a dudas en este sentido.

Tres preguntas vendrían a resumir esta estrofa:

1.-¿Quién te hace ruborizar?

2.-¿Quién te excita?

3.-¿A quién amas o con quién amas?

La aparición del cactus ratificaría la presencia de otra persona, aquella que impide que ambos puedan estar juntos. Una estrofa imbricada con la siguiente, en la que se introduce, fuera del estribillo de la canción, la tercera voz, la poética, que ama a un personaje poético que se desvela por esa otra persona que no es él. La imposibilidad de estar juntos hace que su presencia se convierta en martirio (“¿Qué voz para mi castigo/ levantas por el mercado?”), que la voz se dirija a otras personas, como un castigo. La certeza de que esa “voz que se levanta por el mercado”, la voz de un vendedor, nunca le susurrará palabras de amor. El que levanta la voz en un mercado, está gritando, el que grita en un mercado es un vendedor, un vendedor tal vez, de trigo. Recordemos las palabras de Eduardo Blanco Amor.

La imagen del clavel de los últimos versos de esta estrofa (“¡Qué clavel enajenado/ en los montones de trigo!”), es claramente masculina. El clavel es la flor que el hombre se coloca en el ojal, pero también es la “flor de Dios” según la etimología griega<sup>282</sup> o en la tradición cristiana, los claveles aparecieron primero en la tierra cuando Jesús llevaba la cruz y allá donde las lágrimas de la Virgen María cayeron mientras lloraba por su hijo. Es un “clavel enajenado”, el adjetivo nos habla de la razón perdida de una manera permanente o transitoria, la imagen que construye el poeta es la de aquel que ama con locura.

---

<sup>282</sup> Los claveles pertenecen a la especie *Dianthus* que viene del griego *Di* (referido al dios Zeus) y *anthos* (flor). El significado sería el de la flor de Dios.

Andrew Anderson sobre esta flor dice: “The carnation is a standard Golden Age trope for a beloved’s cheeks, and is also a conventional love emblem.”<sup>283</sup> En “La imagen poética de don Luis de Góngora”, Federico alaba la metáfora del clavel comparada con un beso que hace el poeta de *Las Soledades*. Los labios carmesíes como las hojas revueltas de la flor:

¿Cuándo se ha descrito un beso de una manera tan armoniosa, tan natural y sin pecado como lo describe nuestro poeta en el *Polifemo*?

No a las palomas concedió Cupido  
juntar de sus dos picos los rubíes,  
cuando al clavel el joven atrevido  
las dos hojas le chupa carmesíes.<sup>284</sup>

Veámos cómo en *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, el clavel era la pasión y como tal, aparece a lo largo de la obra del poeta. La presencia de otro “clavel”, la encontrábamos en la “Gacela del amor desesperado” (“Pero yo iré/ entregando a los sapos mi mordido clavel”). Pero al clavel de esta gacela el poeta le añade el adjetivo “enajenado”, que como bien sabemos está referido a alguien que ha perdido la razón “de manera permanente o transitoria”, tal y como reza la primera acepción del DRAE. Está refiriéndose el poeta, como hemos mencionado, a la demencia transitoria que provoca el enamoramiento.

No podemos olvidar la importancia que las flores tenían en la poesía árabe: “sus flores, que llegan a constituir un subgénero modernista distinto: las *nawriyyāt* («florales»)”<sup>285</sup>. Emilio de Santiago en el artículo “Entorno a los orígenes del jardín islámico” expone cómo “las flores ocupan también un puesto de considerable importancia en el jardín de origen persa, [...] la rosa y el jazmín, el tulipán, el clavel, son sin duda los más citados por los escritores locales [...]. Los árboles y las flores tienen innumerables

---

<sup>283</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 147.

<sup>284</sup> García Lorca, Federico, *O.C.III*, ob. cit. p. 73.

<sup>285</sup> Rubiera Mata, M.J., *Literatura Hispanoárabe*, ob., cit., p. 66.

significaciones. Constituyen un verdadero código cultural que abarca todo un vocabulario poético compuesto de una gama de metáforas convencionales.”<sup>286</sup>

Y de nuevo la gramínea a la que ya aludíamos antes, imagen de la fertilidad. Aunque Andrew Anderson equipara la presencia del trigo en esta gacela con la presencia del mismo en *El Cantar de los Cantares*:

montones de trigo: más allá de la presencia del amado en un mercado, la frase recuerda *El Cantar de los Cantares*, 7, 3: “tu vientre acervo de trigo”.<sup>287</sup>

Pero esta imagen de *El Cantar de los Cantares* está referida a la fertilidad.

Si volvemos al título de esta gacela, no parece que sea tan descabellado que nos esté indicando “la presencia del amado en un mercado”. La polisemia de la imagen nos conduce a un doble juego. Nos lleva hasta el lugar donde se desenvuelve el objeto del deseo, el mercado, el trigo que vende y, por añadidura, el trigo con el que se desenvuelve que indisolublemente se asociará a ese objeto del deseo en todos los sentidos, también el erótico, relacionando la forma fálica de la planta con el erotismo del muchacho deseado.

---

<sup>286</sup> De Santiago Simón, E., “En torno a los orígenes del jardín islámico”, *Caja del Agua*, Gibraleón, Huelva, Otoño, 1982, pp.44-46, 46.

<sup>287</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Andrew Anderson (ed), ob. cit., p.254.

## **V.1.2.-CASIDAS**

## CASIDA PRIMERA DEL HERIDO POR EL AGUA

### I

Hemos visto con anterioridad que la casida se definía por ser un poema monorrímo<sup>288</sup>. Los versos de este poema mantienen una rima asonante equivalente, en tanto que el poeta juega con las vocales /a/, /as/, /o/, /os/, /e/, /es/. Rima fundamentalmente paroxítona.

La estructura del poema está compuesta por tres estrofas. Dos cuartetos, uno inicial (vv. 1-4) y otro final (vv. 21-24) y una estrofa central de dieciséis versos (vv. 5- 20). La métrica es uniforme en los cuartetos, con un heptasílabo mixto (1,4,6) como verso de inicio de cada cuarteto y tres endecasílabos con la misma acentuación silábica. De un modo simétrico el poeta hace coincidir la acentuación de los endecasílabos de los cuartetos, de tal modo que el segundo verso en ambos cuartetos sería un endecasílabo de gaita gallega (1,4,7,10), aunque la acentuación central en lugar de en la sílaba séptima recaería en la sexta. Y esto ocurre en ambos casos. El tercer endecasílabo de ambos cuartetos sería *a miori* o *sáfico* (4, 8, 10). La variación la encontramos en el último endecasílabo de cada estrofa: un endecasílabo yámbico (1,4,6,8,10) en el primer cuarteto y melódico (3,6,10) en el segundo.

La segunda estrofa, la estrofa central, se inicia con versos cortos, un octosílabo mixto (2,4,7), y dos enneasílabos anfibráquicos (2,5,8). El resto de los versos son endecasílabos cuya cadencia silábica se reparte entre el endecasílabo melódico (3,6,10), dactílico (4,7,10) y yámbico (2,4,6,8,10), con predominio del primero.

El verso trece rompe esta sucesión de endecasílabos, pues se trata de un heptasílabo yámbico (2,4,6). En realidad, esta división estrófica la encontramos en las

---

<sup>288</sup> Domínguez Caparrós, J., *Diccionario de Métrica Española*, ob. cit. p. 234.: Monorrímo: Poema o estrofa en que los versos tienen la misma rima.

diferentes ediciones, pues en los manuscritos del poeta, como ya vimos en su momento, esa gran estrofa estaría dividida en dos estrofas de ocho versos cada una, el inicio de la segunda lo marcaría precisamente ese heptasílabo del verso trece. Es decir, que si nos guiamos por el manuscrito del poeta, la estructura de esta primera casida la compondrían dos cuartetos, inicial y final, y dos octavas. Esta división resulta mucho más lógica desde el punto de vista rítmico y de estructura, pues ambas estrofas, como los cuartetos, se inician con versos de arte menor y continúan con endecasílabos.

Dominguez Caparrós en su *Métrica Española*, destaca que “en el endecasílabo siempre se observa que no basta la reunión de once sílabas para que el verso se constituya como tal, sino que son imprescindibles además unos acentos en lugares determinados del interior del verso: sexta sílaba, o cuarta y octava, o cuarta y séptima. En los dos primeros casos, se configura un endecasílabo de ritmo *yámbico* y en el último (sobre todo si se acentúa también la primera, como frecuentemente ocurre) tenemos un endecasílabo *dactílico*”.<sup>289</sup> Aquí, el lugar de acentuación no varía en exceso, de tal modo que la intensidad acentual de los endecasílabos suele recaer, salvo en los versos 2, 12 y 23, en la sexta sílaba, lo que hace que la casida marque un mismo pulso en todos sus versos. El caso del verso undécimo es un tanto más extraño. La acentuación en él recae correlativamente sobre la sexta y la séptima sílaba. Acentos en posiciones inmediatas que Caparrós explica como “simplemente de *confluencia*, *choque* o *acumulación de acentos*, sin calificar a ninguno de los dos en concreto de *antirrítmico*”.<sup>290</sup>

El pulso de este poema fluctuaría, como en un ritmo cardiaco, entre la sístole de la sexta sílaba y la diástole de la antepenúltima. Un *tic-tac* bien calibrado cuya pulsación viene reforzada por el predominio del endecasílabo, pero también por la insistencia del transitivo “quiero”, con sus respectivos objetos directos y sus subordinadas adverbiales de

---

<sup>289</sup> Domínguez Caparrós, José, *Métrica Española*, ob. cit., p.93.

<sup>290</sup> Íbidem, p.97

finalidad: “Quiero algo para realizar algo / conseguir algo”. De nuevo esa construcción en círculo a la que el poeta nos tiene acostumbrados, en la que el último cuarteto con el que concluye el poema nos retrotrae al primero. En el centro, el desarrollo de esa acción.

Veinticuatro versos son los que constituyen esta casida con predominio de endecasílabos a la que Daniel Devoto define como de *romance heroico* aunque matizado:

El poema se compone de diez y seis versos encuadrados por las dos cuartetas (capital y caudal) del estribillo; la base de la versificación es el romance heroico -(11xa)-variado por versos de siete (lo que constituye el principio de la silva) y por algunos otros (muy pocos) de su familia: consta de 17 endecasílabos, 3 heptasílabos, 3 eneasílabos y un octosílabo, regularmente dispuestos según la asonancia alternada *áa*<sup>291</sup>.

Sin embargo, el *romance heroico* es una composición formada exclusivamente por endecasílabos y el propio crítico señala la variedad de medida que encontramos en este poema. Apunta también a la *silva*, por la presencia en ella del heptasílabo, “combinación asimétrica de endecasílabos o endecasílabos y heptasílabos”<sup>292</sup>. Pero la rima en la *silva* es consonante, “libremente dispuesta, y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos”<sup>293</sup>, matiza Caparrós “la posibilidad”. Una combinación de endecasílabos y heptasílabos y en esta casida encontramos más variedad de metros (eneasílabos y octosílabos). Quizás estemos ante otra forma, una forma más adecuada que oscile entre el *romance heroico* y la *silva*: la *silva arromanzada*, una variedad que se introduce precisamente en el Modernismo y más concretamente, gracias al hacer del propio Rubén Darío maestro, como vimos en su momento, del poeta granadino. La gran novedad en esta forma es el empleo de la rima asonante, “según el esquema del romance, en todos los versos pares”<sup>294</sup>. Este tipo de silva se ha denominado también *silva modernista* y, como señala Domínguez Caparrós, “junto a endecasílabos y heptasílabos,[...] se emplean

---

<sup>291</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* ob. cit., p. 104.

<sup>292</sup> Domínguez Caparrós, J., *Métrica Española*, ob. cit., p. 233.

<sup>293</sup> Domínguez Caparrós, J., *íbidem*, p. 234.

<sup>294</sup> *Íbidem*, p.235

otros versos de número impar de sílabas métricas –trisílabos, pentasílabos o eneasílabos..”<sup>295</sup>. Quizás esta mezcla entre el romance y la silva, aglutinaría de un modo más preciso la variedad de metro que encontramos en esta casida.

## //

**“Déjame que vaya a beber de los pozos.  
Vete de aquí que no quiero albercas.”**

*Ibn Hazm*

Desde el punto de vista semántico, la “Casida primera del herido por el agua” ha sido uno de los poemas más analizados del *Diván* y aunque podemos encontrar todo tipo de interpretaciones dispares, como por otro lado es frecuente en toda la obra de Lorca, sin embargo son dos los conceptos base que se repiten con más asiduidad: de nuevo muerte de la infancia, pero también la búsqueda y aceptación de su propia condición sexual. Conceptos que encontramos en Andrew Anderson, por ejemplo, en *Lorca’s late Poetry* donde leemos en referencia a los primeros versos:

The figurative death of childhood occasioned by the passing of the time, imaginatively envisioned here in the death of the child; the imminent actual physical death of the body which, on the passing of childhood is ever-present in the consciousness of adult man; and the metaphorical “death” of love-making, which, in seeking hopelessly to mitigate the second death, destroys the innocence and naivety of childhood and hence in a sense causes the first. [...]Figuratively, though, the poet may be saying that his own childhood was dying again, or that more of its remaining qualities were dying away, and that it seems as if the city of Granada were drowning (pierced, penetrated) in its own waters.<sup>296</sup>

Juan Carlos Rodriguez en un artículo reciente titulado “La conciencia trágica de Lorca: *El Diván del Tamarit*”, escribe a propósito de esta gacela:

Subir y bajar tratan de identificar el movimiento real de la muerte, como el cubo que sube y baja en el pozo. Como el agua es la muerte, el corazón del poeta tiene que llenarse de musgo para mirar de cerca al niño ahogado. La relación de identidad sólo se obtiene en esos signos del límite de lo negativo: el agua que mata, el musgo como signo correlativo del agua. Un tipo de relación (de individualizarse en lo negativo) que se

---

<sup>295</sup> Íbidem, p.236

<sup>296</sup> Anderson, Andrew, *Lorca’s late poetry*, Liverpool, Great Britain, 1990, p. 94.



muestra igualmente en la imagen del amor amargo, aquel tema de la amargura que se había personificado en el *Romancero*.<sup>297</sup>

El agua es la muerte, pero el agua es también la vida.

Candela Newton, al analizar el primer cuarteto identifica ese movimiento ascendente y descendente no tanto con la muerte como con el viaje, un viaje hacia el interior:

Bajar al pozo o centro de su subjetividad como viaje inverso al de ascenso en la escala mística; descender a lo más profundo de su pasión para llegar a la revelación de su verdad que, en vez de iluminación, supone la manifestación de lo oscuro, y simultáneamente subir los muros que lo encierran en sí mismo, salirse de los límites propios afrontando la aventura hacia la verdad personal por peligrosa que sea. [...] Estos versos -se refiere Candela Newton a los vv. 3 y 4- recuerdan tanto los corazones y otros órganos usados para experimentos y guardados en tarros de cristal en los laboratorios, así como las estampas del Sagrado Corazón de Jesús. En ambos casos se insiste en la noción de mirar, examinar o escudriñar en la propia verdad, es decir, en el buscar. Se representa además al corazón o sede del amor, bien diseccionado por una ciencia y civilización que no tienen en cuenta los sentimientos, bien traspasado por el dolor. En la casida el corazón, del hablante y también de Granada, una ciudad recorrida por aguas interiores, es traspasado por las aguas cuya sexualidad se queda de manifiesto en el cuerpo “herido” del amor, la objetivación de la escritura en trance, sufriendo una agonía nunca superada<sup>298</sup>.

Intentemos analizar de otro modo esta casida. Comencemos por el título: “Del herido por el agua”. El personaje al que hace referencia el título no está muerto, está “herido”, así que mantengámonos aún a la expectativa antes de dar por hecho que esa herida es mortal y, por tanto, abandonemos por ahora la evidencia de la muerte que venimos encontrando en todos los estudios. Al leer “herido por el agua” asumimos que, desde un punto de vista literal, estamos ante alguien “a punto” de ahogarse o casi ahogado. Pero desde un punto de vista metafórico sorprende que, tanto como se ha analizado las figuras bíblicas que aparecen en este poemario, nos olvidemos aquí de escudriñar en el sentido bíblico de “agua”. El término “agua” en la Biblia está íntimamente

---

<sup>297</sup> Rodríguez, Juan Carlos, “La conciencia trágica de Lorca: *El Diván del Tamarit*” en *Federico García Lorca. Memoria de estrellas. Revista Jizo de Humanidades*. Otoño 2014. Segunda Época. AÑO 1- nº 9-10. pp. 45-47. 46.

<sup>298</sup> Newton, Candelas, *Lorca: una escritura en trance...* ob. cit. p. 196.

relacionado con “muchedumbre”<sup>299</sup>. Una nueva mirada que abre una perspectiva nueva. No es igual un ahogado en el agua, que alguien “ahogado”, “asflixiado”, por la muchedumbre.

En los dos primeros versos (“Quiero bajar al pozo,/ quiero subir los muros de Granada”), está el deseo de “ir”, la idea del viaje, de movimiento, que mencionaba Candelas Newton, pero quizás ese viaje podría centrarse en lo realmente presente en el verso, en un deseo de recorrer la ciudad completa, su ciudad. La Granada a ras de calle, cuyo carácter como bien sabemos está definido por el rumor del agua, imposible de obviar. Granada es una ciudad de colinas, de cuevas que hay que subir y bajar, como lo hacían los galanes de la “Gacela XI del amor con cien años”, que paseaban subiendo y bajando. Abajo en la vega, está los pozos; arriba en el monte, las murallas.

El poeta podría estar jugando con dos significados: con el agua que da carácter a la ciudad y con la muchedumbre que la habita. “Granada tiene dos ríos, [...] cuatro mil acequias, cincuenta fuentes, mil y un surtidor y cien mil habitantes”<sup>300</sup>, escribía Federico García Lorca en “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”. En el recuento que hace de las múltiples formas en las que puede aparecer el agua de la ciudad, añade como colofón la muchedumbre.

Los muros de Granada, son murallas que delimitan la ciudad, literal y metafóricamente, lo interno y lo externo. Murallas, la *nazarí* y la *zirí*, aunque no de manera explícita, sin embargo muy presentes en la idiosincrasia de la ciudad. Lo interno es lo propio, lo bueno, lo externo es lo ajeno, lo extraño, lo malo. Muros que hacen de Granada un paraíso cerrado. Escribía Federico García Lorca en “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos”:

---

<sup>299</sup> *Apocalipsis* 17: 15: “Me dijo además: Las aguas que has visto, donde está sentada la Ramera, son pueblos, muchedumbres, naciones y lenguas”.

<sup>300</sup> García Lorca, Federico. “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, *Obras Completas*, vol. III, *Prosa*. Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1996, p.138.

Todo tiene por fuera un dulce aire doméstico; pero verdaderamente, ¿quién penetra esta intimidad? Por eso, cuando en el siglo XVII un poeta granadino, don Pedro Soto de Rojas, de vuelta de Madrid, lleno de pesadumbre y desengaños, escribe en la portada de un libro suyo estas palabras: “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos” hace, a mi modo de ver, la más exacta definición de Granada: Paraíso cerrado para muchos.<sup>301</sup>

Granada por estar limitada, limita hasta con lo inefable<sup>302</sup>. Son los siguientes versos, tercero y cuarto (“para mirar el corazón parado<sup>303</sup>/ por el punzón oscuro de las aguas”), los que dan sentido final a los dos primeros versos. ¿Cuál es el motivo de que el poeta quiera recorrer la ciudad hasta el rincón más recóndito? ¿Qué es lo que quiere mirar y que se encuentra en la ciudad?

Veíamos como Candelas Newton asemejaba la imagen del corazón “pasado” por el punzón, con el Corazón de Jesús, pero hay un matiz nada insignificante, el Corazón de Jesús, como la imagen del corazón de las Dolorosas, está atravesado por puñales, no por punzones. Andrew Anderson en *Lorca’s Late Poetry*, a propósito del punzón asegura que “el “punzón” obviously has violent, aggressive overtone”<sup>304</sup>. Aunque si pensamos en armas para matar, pensamos en un puñal, en un cuchillo, en una espada (que aparece en el verso octavo), pero no en un punzón. El punzón puede matar, evidentemente, pero no se trata de un arma propiamente dicha. Sin embargo, sí es la herramienta que se usa para el grabado en hueco o la estampación a martillo de una letra, y que sirve para hacer adornos y dorados en las encuadernaciones, lo cual daría un giro mucho menos trágico al sentido.

Andrew Anderson identifica el punzón con un símbolo fálico y lo equipara a una relación sexual trágica y dolorosa, pues habla de una penetración que “hiere”: “and is

---

<sup>301</sup> García Lorca, Federico, “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII”, *Obras Completas*, vol. III, ob. cit. p. 83.

<sup>302</sup> Íbidem, p 82.

<sup>303</sup> Recordamos que utilizamos la versión del manuscrito, donde como ya vimos en su momento, el poeta escribe “corazón parado” no “pasado”.

<sup>304</sup> Anderson, Andrew, *Lorca’s late poetry*, ob. cit. p. 92.

furthermore an easy phallic, then there is considerable imagistic compression, as the physical side of sex -a “wounding” penetration-.<sup>305</sup> Aceptando ese sentido fálico del punzón, más que una “penetración con herida”, podríamos hablar también de todo lo contrario, de una relación sexual que quedó grabada para siempre (que es lo que hacen los punzones) en el corazón del personaje poético. Metafóricamente, la emoción que provoca el recuerdo, detiene ese corazón<sup>306</sup>. La imagen de un corazón parado por amor. Amor a otra persona o amor a la propia ciudad.

La palabra “oscuro” sabemos que tiene el sentido de “carente de luz o claridad”, Esta acepción inconscientemente nos trae las palabras “noche”, “negro” y, por tanto, “negativo” y, como consecuencia en algunas interpretaciones, “muerte”. Pero “oscuro” aplicado al linaje familiar también significa “humilde”, además de “incierto”, “desconocido”. Con lo que en realidad el poeta puede estar refiriéndose al origen de ese “punzón”, no a su color que en definitiva poco importa. Es la muchedumbre la que juzga, condena y hiera. Pero también alguien desconocido, una relación incierta. Hemos visto en este trabajo, cómo el poeta usa el adjetivo “oscuro” para referirse a la condición sexual. A una sexualidad opuesta a lo “claro”, a lo establecido.

El personaje poético recorre la ciudad, para emocionarse ante las filigranas grabadas en paredes, techumbres, artesonados...; para conmoverse ante el rumor del agua, para dejar que el corazón se emocione hasta detenerse. Y si retomamos el sentido de “búsqueda de sí mismo”, a la que algunos críticos hacían referencia, esta interpretación tendría más sentido aún.

Esa infancia perdida está en el “niño que gime” del quinto verso (“El niño herido gemía”). El niño es la infancia, pero aún no es una infancia perdida, como leemos en los diferentes estudios sobre esta gacela. Está herido y gime. No es el niño muerto de la

---

<sup>305</sup>Ibidem, p. 92.

<sup>306</sup> Por eso es tan importante tomar la palabra “parado” del manuscrito del poema, pues tiene más sentido que el “corazón pasado”.

quinta gacela. Lo que realmente representa ese niño sería la lucha de la infancia que se resiste a desaparecer, no la pérdida de la infancia en sí. Está herida, luego aún está presente. De hecho, sabemos por las propias palabras del poeta que, de algún modo, esa lucha le acompañó siempre y el niño que fue se resistió a desaparecer.

La voz poética y la ciudad van irremediabilmente unidas. Y si nos encontramos en el momento en el que la infancia se resiste a desaparecer, y sabemos que para el poeta la ciudad de Granada es la ciudad de su infancia, entonces, cada imagen en esa pugna remitirá a la propia ciudad. De algún modo, la muerte de la infancia, es también la muerte de la ciudad de la infancia, de esa percepción que el niño tiene de la ciudad, una ciudad que el adulto no reconoce como propia. Es la muerte del niño y también es la muerte de la Granada del niño.

Desde este punto de vista, la imagen de la “corona de escarcha” del verso sexto, no estaría únicamente referida a la corona tradicional de flores blancas que se les colocaba a los niños muertos o a la muerte del niño como un ángel con un halo brillante, tal y cómo sugiere Andrew Anderson, pues en todas estas interpretaciones la muerte es un hecho:

The “corona de escarcha” (crown of frost) in l.6 suggest a number of related interpretations: the child being frozen to death in the cold water, the funeral of a dead child with the traditional garland or wreath of white flowers, the dying child as an angel, with a bright white, sparking halo.<sup>307</sup>

Con estas palabras estaríamos amortajando al niño antes de que muera. Hemos visto que el niño y su infancia no sólo viven, sino que luchan por seguir viviendo.

Quizás resulte un tanto exagerada la comparación que hace Anderson con la corona de espinas de Cristo (“the ice white needles of the hoarfrost suggest Christ’s crown of thorns, while more figuratively the poet may be saying that the childhood has become

---

<sup>307</sup> Anderson, Andrew, *Lorca’s late Poetry...* ob. cit., p. 95.

cold and lifeless, while Granada has been “crowned” with an overnight hoarfrost”<sup>308</sup>), una relación que se establece entre el dolor y el sufrimiento que provoca en el hombre-adulto<sup>309</sup> esa pérdida. La “infancia fría y sin vida” se ajustaría más al sentido del verso que las espinas de la corona de Cristo. Entre Cristo y un niño, media demasiada distancia.

Aunque esa corona de escarcha puede estar referida simplemente a Sierra Nevada, el ornamento que describe y define a la ciudad.

Los estanques, los aljibes y las fuentes del séptimo verso, son los múltiples lugares que encierran el agua de Granada. El verso octavo (“levantaban al aire sus espadas”), parece claramente referirse a los surtidores de agua que se elevan con fuerza hacia el cielo desde lo más profundo de los estanques, las fuentes, los aljibes. Este verso se ha analizado desde un punto de vista sexual, (no olvidemos al buey de agua de la segunda gacela), al considerar la espada como una imagen fálica:

However, if the same lines are applied to the poet, it could well be that “Estanques, aljibes y fuentes” stand for areas of the deep, unplumbed, watery subconscious, within which, furthermore, lie the roots of stirring sexual desire -the erection<sup>310</sup>

Retomamos el análisis que planteábamos al principio sobre las referencias bíblicas, la “espada” simboliza la “Palabra de Dios” y leemos en Hebreos 4:12-13:

Porque la palabra de Dios es viva y eficaz, y más cortante que toda espada de dos filos; y penetra hasta partir el alma y el espíritu, las coyunturas y los tuétanos, y discierne los pensamientos y las intenciones del corazón. Y no hay cosa creada que no sea manifiesta en su presencia; antes bien todas las cosas están desnudas y abiertas a los ojos de aquel a quien tenemos que dar cuenta.

Veíamos al inicio que el agua era sinónimo de muchedumbre, la interpretación de estos dos versos bien podría ser que “la muchedumbre enarbola la palabra de Dios”.

---

<sup>308</sup> Íbidem, p. 95.

<sup>309</sup> En la anatomía masculina existe la “corona del glande” (*corona glandis penis*): relieve o reborde en forma de coronilla o sombrero situado en la base del glande allí donde éste se une al cuerpo del pene. No está siempre presente en todos los individuos masculinos.

<sup>310</sup> Anderson, A., *Lorca's late Poetry...* ob. cit., p. 95

¿Para qué? o ¿contra quién?. Contra lo oscuro, contra lo que está fuera de lo que marcan las leyes de la sociedad, leyes irrefutables. Tomamos los símbolos fálicos a los que los críticos hacen referencia, para aclarar estas cuestiones, y lo hacemos desde la condición sexual, no desde la relación sexual: la muchedumbre contra la homosexualidad y con la palabra de Dios por bandera. Lo prohibido, lo que no tiene cabida en la buena sociedad.

Otro modo de matar la inocencia de la infancia es la toma de conciencia de la condición *contra natura*, rechazada por las leyes de Dios y, por tanto en una sociedad profundamente religiosa, de los hombres. La queja que reflejan los versos 9-12, serían la consecuencia de esa no aceptación de la condición natural que va naciendo en el niño (“¡Qué furia de amor, qué hiriente filo,/ qué nocturno rumor, qué muerte blanca!”). Una queja expresada en dos contraposiciones “furia de amor” frente a “hiriente filo” y “nocturno rumor” frente a “muerte blanca”<sup>311</sup>. Los versos once y doce, (“¡Qué desiertos de luz iban hundiéndose/ los arenales de la madrugada”), versos finales y clarificadores marcan una ruptura en el poema. Una ruptura que el poeta construye con otra contraposición: “luz” frente a “madrugada”. Son el descubrimiento de la terrible verdad: la vida nocturna no aceptada por la sociedad, vida que, a la luz del día, hay que ocultar, hay que enterrar (“arenales”).

A partir de aquí, el siguiente verso inaugura una sección nueva donde “el niño” está “solo” (v.13). La soledad del marginado. La toma de conciencia por parte del personaje poético de una ciudad que no reconocerá jamás su condición, por lo que siempre deberá tenerla presente, pues puede despertar en cualquier momento para herir de nuevo (“con la ciudad dormida en la garganta”). Lo único que puede salvar a ese niño es la ilusión, su capacidad de ensoñación, de ilusión (“Un surtidor que viene de los sueños/ lo defiende del hambre de las algas”). La imagen del alga que se enreda en un cuerpo en el agua para sumergirlo aún más, impidiendo que salga a flote, sería la metáfora de la duda, de la

---

<sup>311</sup> Esa “muerte blanca” comparada por muchos con la “*petite mort*” referida a la eyaculación y a la que Andrew Anderson relaciona también con la esterilidad. Ver: Andrew Anderson *Lorca's Late Poetry*, p. 96.

posibilidad de salvarse ante esa sociedad que rechaza su propia condición. Andrew Anderson en la edición del *Diván*, al analizar esta planta, escribe a pie de página:

alga: fuerte contraste entre el agua corriente y el agua estancada implicada por las algas. Éstas constituyen una de las mejores imágenes de la vida en medio de la muerte, y de la muerte en medio de la vida: el crecimiento -vida- de este organismo verde depende de la oscuridad y del estancamiento del agua -muerte- tales como se encuentran en un pozo.<sup>312</sup>

Pero este análisis nos hace dudar, pues las algas, uno de los organismos fotosintéticos más importantes de la Tierra, capaz de capturar más energía solar y producir más oxígeno que otras plantas, necesita del sol y de la luz para realizar la fotosíntesis, y aunque algunas, de carácter excepcional, pueden vivir recibiendo luz de manera esporádica, lo normal es que crezcan en ríos, lagos, mar... Un pozo suele estar cerrado y en la más absoluta oscuridad.

La aceptación de su condición, conlleva la aceptación de su soledad y con ella la aceptación del dolor que ésta provoca (“El niño y su agonía, frente a frente,/ eran dos verdes lluvias enlazadas”). Enfrentarse a sí mismo, al miedo a sí mismo, supone una toma de conciencia de la posición que ocupa ese niño dentro de la sociedad. Uno mismo y lo que es. La necesidad de vivir, pese a todo, su propia sexualidad, implica una pequeña esperanza en la forma de vida, aunque conlleve siempre “la agonía”, el dolor de una relación no aceptada. En ese duelo niño-adulto, hay un claro vencedor, el hombre.

La fusión del niño que fue con el adulto que es (“dos verdes lluvias enlazadas”). Una unión finalmente positiva. La lluvia purifica, el verde es el color de la esperanza, de algo nuevo que brota, limpio. De algún modo estos dos versos vendrían a ser la columna vertebral del sentido final de esta casida.

Esa toma de conciencia trae consigo la madurez y con ella la muerte de la infancia en la imagen del “niño por la tierra”, como enterrado, del verso diecinueve (“El niño se

---

<sup>312</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Edición de Andrew Anderson, ob. cit., p.227.



tendía por la tierra”). El dolor se mitiga ante la aceptación de la nueva condición (“y su agonía se curvaba”). La agonía no desaparece, pero se doblega. Lo curvo conlleva la doblez.

La última estrofa se repite, con pequeñas variaciones. El personaje poético, se supone ya hombre maduro y consciente de lo que le espera, vuelve a repetir su deseo de descender al pozo, una bajada a los infiernos pero ahora para “morir la/ su muerte”.

Cuando se ha analizado este verso como muerte final y definitiva, en este trabajo encontramos en esta imagen aparentemente redundante, un elemento positivo nacido de dos negativos, “morir mi muerte” es vivir, además es vivir con ansia, “a bocanadas”. Una conclusión final que trae, contrariamente a lo que pueda parecer, un final positivo. Y en los dos versos finales, tenemos un deseo de no olvidar. La madurez en cierto sentido supone el aprendizaje en las vivencias, en la experiencia. El musgo, recordamos, es la planta que nace en las aguas estancadas, en los lugares donde el tiempo no transcurre. En este poema aparece cubriendo el corazón en el penúltimo verso (“quiero llenar mi corazón de musgo”). Hay un deseo de “cubrir el corazón de musgo”, lo que no significa que esté cubierto. Para que deje de latir, para que no sienta. El poeta no quiere olvidar el corazón del niño para, desde esa infancia, poder contemplar el hombre que es (“para ver al herido por el agua”). El niño debe estar vivo en el hombre.

Esta interpretación de la casida, en la que el poeta madura en el momento en el que toma conciencia de su propia condición sexual, condición que jamás será aceptada por la sociedad, mucho menos por “su” sociedad, la de Granada, una muchedumbre que hiere y critica y descarga en el ánimo del poeta el dolor justo para madurar, para perder ante la sociedad la inocencia, es una interpretación mucho más sencilla que la que los críticos han dado a estos versos en una suerte de complicada travesía.

Andrew Anderson por ejemplo, finalizado su análisis, resume la casida dividiéndola en dos voces, dos personajes a los que llama Poeta 1 y Poeta 2. El primero es el que

quiere suicidarse, ahogarse, llenar el corazón de musgo y acompañar al niño en una muerte que en cierto sentido codicia. El segundo quiere sumergirse en el fondo de sí mismo, olvidar y vencer el dolor de un amor atormentado y visitar la infancia ahogada en pos de la satisfacción de la actividad sexual del adulto:

*“Poet-1”*

*I want to kill myself  
I want drown myself  
I want to fill my heart with moss  
in order to join the child whose serenity in death I envy and would like to share in.*

*“Poet-2”*

*I want to go deep down inside myself  
I want to seek oblivion  
I want to overcome/come to terms with the suffering of love and death  
in order to see/revisit my lost childhood [and its qualities] which  
[has died inside me, and which more specifically has been  
[drowned by my very indulgence in adult sexual activity.<sup>313</sup>*

Aunque bien es cierto que los tiempos verbales marcan la presencia de dos voces diferentes, a mi modo de ver, no lo hacen desde dos puntos de vista distintos. No son dos voces independientes, son dos tiempos de la misma voz. La primera persona que rige en el cuarteto primero y último, “Quiero”, camina a la par con la tercera persona, la voz narrativa de los versos centrales, “gemía”, “levantaban”, “iban”, “estaba”, “eran”... Un pretérito imperfecto que lejos de oponerse al “yo”, lo complementa. El “yo” marca un deseo, “quiero...”. Y lo que quiere es conseguir ahora, hoy, lo que fue en el tiempo que marca el pretérito imperfecto. Un tiempo pretérito cuya acción tiene unas consecuencias directas en el presente. No son dos poetas, con dos voces opuestas, ni siquiera complementarias. Es el “yo” de hoy recordando el niño que fue, al “yo” de ayer. Un pretérito que se continúa hasta el presente, hasta ese hombre de hoy. Puestos a denominar las voces que marcan los tiempos verbales, en lugar de hablar de “Poet-1”,

---

<sup>313</sup> Anderson, A., *Lorca's late Poetry*, ob. cit., p. 101.

“Poet-2”, como hace Anderson, contradiciendo de algún modo su propia teoría, quizás podríamos hablar de “Poeta-Adulto” (“Poet-Adult”) frente a “Poeta-Niño” (“Poet-Child”).

## **II.- CASIDA DEL LLANTO**

### **I**

Al observar el manuscrito de esta casida no encontramos separación alguna entre los versos. No hay rastro de esas pequeñas líneas divisorias de estrofas con las que el poeta acostumbra a marcar las separaciones de los versos. El poema aparece redactado como una única entidad. Doce versos que constituyen un bloque compacto. Sin embargo, vemos cómo esta casida aparece en la mayoría de las ediciones separada en tres estrofas, siguiendo probablemente el ejemplo de la edición de Nueva York, inspirada como ya hemos estudiado sobradamente en la copia apógrafa. El hecho de que los copistas decidieran separar el poema en tres partes, no convierten a esas estrofas en entidades independientes. Sin embargo, algunos críticos al realizar el análisis del poema, han enfocado su trabajo dividiendo las tres estrofas como tres partes autónomas.

Daniel Devoto habla de “coplas” para referirse a las partes del poema, dotando a cada una de las estrofas de una independencia que realmente no tienen. Escribe Devoto: “La métrica del poema [...] oscila entorno del eneasílabo (cuentan nueve sílabas siete de sus doce versos, idénticamente repartidos: tres al final de la primera copla, uno en el centro de la segunda, tres al comienzo de la tercera)”<sup>314</sup>.

Pero para poder hablar de coplas cada parte tendría que ser un cuarteto formado por octosílabos y con rima asonante en los versos pares. Aquí nos encontramos, para empezar, con una disparidad de versos en cada parte. Si nos atenemos a esta separación de versos, vemos cómo el poema se inicia con un primer cuarteto, pero nos encontramos un terceto en la segunda estrofa y una última parte formada por cinco versos. Con respecto a la métrica, es tan dispar cómo la constitución del número de versos de las estrofas, además varía dependiendo de si estamos ante el manuscrito o ante cualquiera

---

<sup>314</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* ob.cit., p. 105.

de las ediciones que siguieron el modelo de la primera edición neoyorquina. Recordamos que en los versos tercero y octavo el manuscrito difería de las versiones posteriores de esta gacela en el número de sílabas. En el verso tercero (“pero por detrás de los muros”) apareció publicada con el adjetivo “grises”, con lo que el número de sílabas variaría de 9 a 11, dependiendo de que la versión que consultemos sea más o menos fiel al manuscrito. En el octavo verso (“Pero el llanto es perro inmenso”), se añadió el artículo indeterminado “un” que no está en el manuscrito del poeta, y que suma una sílaba más, con lo que pasaríamos de un octosílabo, mucho más adecuado a la copla, a un eneasílabo.

Así pues, si consideramos cualquiera de las ediciones que se basaron en la copia apógrafa, el poema contaría con un único octosílabo, el del verso que lo inaugura y que el poeta construye forzando una sílaba más en el cómputo, valiéndose de una aguda final (“balcón”). Estaríamos ante una amalgama de eneasílabos, endecasílabos, octosílabos e incluso un verso de catorce sílabas, el séptimo, un alejandrino<sup>315</sup>. Un conjunto variado que nada tiene que ver con la uniformidad de los octosílabos de la copla, del romance (8-8a 8-8a), de la redondilla (8a8b8b8a) y ni siquiera de la variedad de la seguidilla (7-5a 7 5a), formas más próximas a la copla.

En cuanto a la rima, encontramos en el primer cuarteto, rima en verso par (“llanto”) y sin rima en los impares (abcb). En el terceto que le sigue, riman los dos primeros versos y sin rima en el tercero (aaB) y en la última estrofa de cinco versos, riman entre sí los tres primeros versos por un lado y los dos últimos por otro (aaaBB).

El poeta construye la música del poema, sirviéndose de la reiteración de la misma rima en los diferentes versos. El juego que forma con el “llanto” de la primera estrofa y que repetirá en el último verso; el juego de “inmenso... inmenso...inmenso”; el juego de

---

<sup>315</sup> Probablemente la introducción en el verso del posesivo “mi”, tuvo como finalidad que el alejandrino pudiese dividirse en dos hemistiquios de siete y siete versos cada uno. Aunque si hacemos coincidir la separación de los hemistiquios del verso con la pausa sintáctica, la cesura del verso generaría dos hemistiquios de 6 y 8 sílabas cada uno.

“canten”, “ladren”. E incluso la música interna de las palabras “balcón”, “muros”, “mano”, “viento”.

Música que se consolida con el ritmo acentual trocaico (—U), en sílaba impar, una rima paroxítona, salvo en el primer verso cuya rima oxítona (“balcón”) crea el efecto de fuerte arranque.

En los eneasílabos, la cadencia rítmica acentual va del eneasílabo *yámbico* del verso segundo (2,4,6,8) al *mixto* de los versos tercero y sexto (3,5,8), del *anfibráquico* de los versos cuarto y noveno (2,5,8) al *laverdaico* del décimo verso (2,6,8). Con el eneasílabo *iriartino* (3,6,8) del octavo verso, recurre a casi todas las posibilidades de eneasílabos posibles (le faltaría el eneasílabo *de gaita gallega*). El octosílabo del primer verso es *trocaico* (1,3,5,7). Los decasílabos de los versos quinto y duodécimo son *anapésticos* o *de himno* (3,6,10). Y en el endecasílabo del último verso la acentuación recae en las sílabas (2,7,10), con lo que se coloca entre el eneasílabo *dactílico* (4,7,10) y el *yámbico heróico* o *a maiori* (2,6,10).

En resumen, no sabemos hasta qué punto sería correcto dividir el poema en tres coplas. Tendría mucho más sentido realizar esta división desde un punto de vista semántico. Pues aunque el autor concibiera el poema sin división, desde el punto de vista de la Semasiología sí existen partes claramente diferenciadas, que en cierto sentido se corresponderían con las tres estrofas que se han señalado en las diferentes ediciones. Y digo en cierto sentido, pues en realidad el poema se divide en dos partes, pero la presencia del terceto central (vv. 5.6.7), hace que se distingan tres partes en lugar de dos.

Si realizamos un análisis gramatical de esta casida, encontraremos por un lado un sujeto desinencial o tácito, no evidente en el texto, pero que se reconoce en el pronombre personal de primera persona del singular. El predicado de este sujeto [“yo”] serían los versos siguientes, evitando los tres centrales, es decir un predicado que estaría

compuesto por una primera oración subordinada explicativa introducida con la partícula “porque” y dos oraciones subordinadas adversativas introducidas por la partícula “pero”:

[YO] He cerrado mi balcón [v.1]                    **[ORACIÓN PRINCIPAL]**

**porque** no quiero oír el llanto [v.2]            **[SUB. EXPLICATIVA]**

**pero** las lágrimas amordazan al viento [v. 11] [O.P. 1]

**[SUB. ADVERSATIVA 1]**                                no se oye otra cosa que el llanto [v.4] [O.P. 2.1]

no se oye otra cosa que el llanto [v.12] [O.P. 2.2]

por detrás de los muros [v.3] [CC. Lugar]

**[SUB. ADV. 2]**                                        **pero** el llanto es    un perro inmenso [v.8] [O. Atributiva. 1]

un ángel inmenso [v.9] [O. Atributiva. 2]

un violín inmenso [v.10] [O. Atributiva. 3].

A este bloque se opondría una serie de tres sintagmas verbales coordinadas yuxtapuestas e impersonales que se corresponderían con los versos 5, 6 y 7: “Hay muy pocos ángeles que canten”// “hay muy pocos perros que ladren”// “mil violines caben en la palma de mi mano”.

Lo que se oye detrás de los muros es el llanto. El llanto impide, con “las lágrimas que amordazan al viento” del penúltimo verso, oír cualquier otra cosa que no sea el llanto. Para no escucharlo el sujeto cierra el balcón, inútilmente porque el llanto es tan fuerte (“es un perro inmenso”, “un ángel inmenso”, “un violín inmenso”) que, por encima de cualquier sonido, es lo único que puede escucharse. Ni siquiera el canto de los ángeles ni el ladrido de los perros pueden amortiguar el sonido del llanto. La conjunción “pero”, adversativa, establece entre ambos bloques una oposición, esa es la función fundamental que realizan las oraciones compuestas adversativas, explican una oposición, la imposibilidad de realizar la acción que la oración principal propone, en este caso, dejar de escuchar el llanto.

Para reforzar esa idea de que es imposible acallar al llanto, Federico García Lorca, construye un juego en el que una imagen parece ser su contrario. Entendemos entonces la función que realizan esos tres versos centrales (5,6,7), que a simple vista parecen ajenos al resto del poema, son una suerte de respiro semántico, de bocanada de aire fresco y descanso entre tanto llanto. El poeta nos enfrenta a una serie de paralelismos, tomando dos de las acepciones que posee la palabra “paralelismo”: la definición de “correspondencia, semejanza”, pero también el significado de figura retórica consistente en “repetir, salvo mínimas variaciones, una misma frase, sintagma o palabra en un texto”<sup>316</sup>. Y así, las mismas imágenes que se apartan del núcleo adversativo, que parecen incluso oponerse a él, dividir el poema, en realidad hacen más evidente su presencia. Imágenes que van a resultar claves en el sentido central de la casida.

## //

### ***“Lloran los tristes ojos de la nube”***

*Ibn Al-Zaqqaq*

Existen varios paralelismos que producen un efecto rítmico-secuencial en el texto. Destacamos en primer lugar el sintagma “ángeles que canten” opuesto a “ángel inmenso”. Por otro lado, la sentencia “perros que ladren” con su equivalente “perro inmenso” y, por último, los “mil violines” frente al “violín inmenso”.

En la primera secuencia encontramos referencias al himno “Ángeles cantando están”, típico en los cánticos de los oficios cristianos en los días de Navidad. Un himno de Lc (2:13):

Y repentinamente apareció con el ángel una multitud de las huestes celestiales, que alababan a Dios, y decían:  
¡Gloria a Dios en las alturas,  
Y en la tierra paz, buena voluntad para con los hombres!

---

<sup>316</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua.



Las referencias a los “ángeles cantando” son múltiples en las Sagradas Escrituras:

Y viéndolo el pueblo, alabaron [*halal/αἰνέω*] a su dios, diciendo [*'amar/λέγω*]: “Nuestro dios entregó en nuestras manos a nuestro enemigo, y al destructor de nuestra tierra, el cual había dado muerte a muchos de nosotros”. (Jue 16:24 R60)

...

Porque así ha dicho Jehová: Regocijaos en Jacob con alegría, y dad voces de júbilo a la cabeza de naciones; haced oír, alabad [*halal/αἰνέω*], y decid [*'amar/λέγω*]: Oh Jehová, salva a tu pueblo, el remanente de Israel. (Jer 31:7 R60)

...

Y habido consejo con el pueblo, puso a algunos que cantasen y alabasen [*halal/αἰνέω*] a Jehová, vestidos de ornamentos sagrados, mientras salía la gente armada, y que dijesen [*'amar/λέγω*]: Glorificad a Jehová, porque su misericordia es para siempre. (2Cr 20:21 R60)

Pero en este poema son “pocos los ángeles” que cantan”, no hay motivo de alegría, no hay coros de alabanzas ni alegrías, sino que tan sólo hay “un ángel inmenso”: el llanto. Los “ángeles” cantando constituirían un indicio de alegría. El hecho de que sean “pocos” los ángeles que cantan reaviva la presencia del llanto, como un “ángel inmenso”, que podría estar referido a Azrael (en árabe عزرائيل), uno de los nombres que recibe el ángel de la muerte entre los judíos y musulmanes. Encargado de recoger las almas de los muertos. No es este un ángel caído, sino que renunció al cielo para rescatar las almas del infierno.

La segunda secuencia es “perros ladrando” frente a un “perro inmenso”. La figura del perro trae asociada consigo cierta inquietud. El sonido de los ladridos de los perros atrae irremediablemente la atención, lo que supondría que los ladridos deberían distraer el llanto. Pero no hay distracción porque la intensidad del llanto es tal que nada, ni siquiera lo turbadores que pueden resultar los ladridos de los perros en la noche, consigue distraerla porque el llanto es en sí lo inquietante, un aullido largo y continuo. Ese es también sonido del llanto.

Encontramos en la Biblia la imagen del perro con el mismo sentido que la utiliza el poeta granadino en este poema. Leemos en Salmos 22:17: “Me rodean como perros, me

cerca una turba de malvados; han taladrado mis manos y mis pies”. O un poco más adelante, en Salmos 22:21: “Libra mi alma de la espada, y mi vida de la garra de los perros”. Esa sensación de miedo, de acechanza que provoca la presencia del perro, la encontramos de un modo mucho más evidente en otro pasaje de los Salmos 59: 7-8:

Vuelven por la tarde ladrando como perros y dan vueltas en torno a la ciudad. He aquí que están barbotando a boca llena, y en sus labios tiene espadas: ¿Quién oye?”.

Mil violines son una gran orquesta, una orquesta que reside en la palma de una mano acostumbrada a deslizarse por el teclado de un piano. El violín es la perfección<sup>317</sup>. Desde la posición de la mano hasta la coordinación de los violinistas en una orquesta, todo es milimétricamente perfecto. Esa perfección reside en la mano del poeta, que es la mano de un músico. De ellas, de sus manos, emergen las notas de mil sinfonías. Una mano enmudecida frente al terrible sonido arrastrado, agudo, que como una queja emite el arco al rozar las cuerdas de un violín.

En las tres imágenes hay una correspondencia entre lo positivo que pueden ser cada elemento como pluralidad, y lo negativo en lo que pueden convertirse como individualidad. Los ladridos de los perros pueden llegar a convertirse en un ruido de fondo que, llegados a un punto, dejan indiferente. Sin embargo, el aullido de un perro, puede llegar a ser estremecedor. El perro es un animal muy recurrente en este poemario. Lo encontramos en la gacela V “Del niño muerto”, está presente en la gacela IX “Del amor

---

<sup>317</sup> Escribe Juan Krakenberger en un artículo titulado “El violín:¿un instrumento místico, diabólico o mágico?” publicado en el número 10 de *Sinfonía virtual. Revista de Música Clásica y reflexión musical*, (Enero, 2009. ISSN: 1886-9505): ¿Cuántas veces nos habremos preguntado cómo es posible que todo un cuerpo de violines de una buena orquesta sinfónica, suene como una sola voz, con una amalgamación perfecta entre los 16, 14 o 12 miembros de una fila? Para que toda esta fila toque una nota, de, por ejemplo 880 vibraciones por segundo, absolutamente pura, todos los miembros de la fila tienen que colocar el dedo con una precisión mayor aún que 0.10 de milímetro. Para que salga algo así, de forma espontánea y natural, no puede ser solamente el oído que dé la pauta – allí interviene algo más, en forma de vibraciones de simpatía prácticamente subliminales que capta la punta de los dedos de la mano izquierda y que deja su impresión sobre nuestro cerebro. (Agreguemos aquí que, más sutil aún, los dedos de la mano derecha que conducen al arco, también reciben “feed-back” de vibraciones de retorno, igualmente subliminales). Es así que se producen los milagros sonoros que muchas veces admiramos en las buenas orquestas. Pero, por supuesto, para que esto pueda suceder, será *conditio sine qua non* que estas puntas de los dedos o estas superficies de la piel estén completamente relajadas – la más mínima tensión acaba con esta sensibilidad.

maravilloso” y en la “Casida III de los Ramos”. Los perros están en toda la obra de Federico García Lorca, pero de todos los ejemplos que podríamos dar, encontramos dos narraciones en *Impresiones y Paisajes* que nos transportan al mismo ambiente que recrea el poeta en estos versos. Escribe el poeta en el apartado “El convento”:

A poco los perros comenzaron sus ladridos y lamentaciones patéticas. Tenían algo sus voces de profético en el silencio. Clamaban dolorosamente, quizás contra su forma y su vida. Eran los aullidos masas espesas que hacían temblar a la horrible emoción del miedo, sonidos que les salían de lo más hondo de su alma [...] Llantos de almas grandes embriagadas de dolores infinitos, preguntas sombrías a un espíritu frío e impasible, canciones de lúgubre armonía dichas con una trompa de dolor extrahumano, gritos apocalípticos de torturados cavernosos, imprecaciones fúnebres que tienen acento bíblico, acordes dantescos que hieren el corazón.[...] Hay algo ultrafuneral que nos llena de pavor en el aullido del perro. No sabemos qué clase de emoción nos invade,[...] sólo pensamos que en las modulaciones musicalmente espantosas que encierra se esconde un espíritu sobrenatural. [...] Es algo que eriza el cabello, son presentimientos de angustia latente en los mundos lo que nos invade al oír el drama del aullido. [...] Y queremos no oírlo y apretarnos con nosotros mismos... y queremos correr y cantar... Pero siempre nos llega la intensidad dramática del atroz sonido dicho por la lira del miedo, que a veces quiere estallar en abismáticos y negros sonidos y a veces quiere escalar una nota desconocida en la gama extraña de los miedos.

En una nueva Teogonía que soñara el enorme y admirable Mauricio Maeterlinck, el perro sería un ser de alma buena [...], pero al que la Muerte tomara para anunciar sus triunfos sobre los hombres...[...] La Muerte llega y ordena a los perros cantar su canción... Ellos al presentirla gritan, no quieren obedecerla, pero ella les hiere con sus espuelas de plata invisibles y entonces nace el aullido.

[...]

No cesan los perros de aullar... En las paredes altísimas y blancas de la celda, la luz amarilla de una vela pone ondas de sombras extrañas y vivientes latidos que lo llenan todo. A veces parece que el techo se quiere hundir en la opacidad lejana de la luz... Siguen los perro su tragedia. Alguien desde una ventana, quizás lleno de religiosa superstición, quiere hacerlos callar... Hay miedo intenso en mi alma. Dentro de mí se agita una afirmación sobre el aullido de los perros, que escribió el loco y fantástico Conde de Lautrémont. En la habitación se quebraban melosamente dos grandes chorros turquesa de la luna.<sup>318</sup>

En este último párrafo de la narración parece como si el poeta nos situara en los versos de la casida, transformados en prosa. Un texto no olvidemos de 1918<sup>319</sup>. Mismas ideas, mismos conceptos, misma visión que el poeta arrastra toda su vida y que plasma y

---

<sup>318</sup> García Lorca, F., *O.C. IV.*, ob. cit., pp. 89/90/91.

<sup>319</sup> Puntualiza Miguel García Posada en las “Notas al texto” del volumen IV de las *Obras Completas* (ob. cit., p. 1092): *Impresiones y Paisajes* se publicó en 1918 (en los primeros días de abril, según han precisado los biógrafos): Granada, Imprenta y Litografía Paulino Ventura Traveset.

van a estar presentes a lo largo de su obra. La relación del perro y el viento, por ejemplo, está también en *Impresiones y Paisajes* en el apartado “La Montaña”:

Suena el viento de la sierra con ruido dramático... [...] Viento de leyendas de ánimas y cuentos de lobos. Viento que tiene alma de invierno eterno, acostumbrado a ladridos de perros y rodar de peñas en el misterio de la media noche...<sup>320</sup>

El viento tan presente también en este poemario, el viento del Este y el viento del Oeste, el viento que cambia de dirección y de intención dependiendo de dónde venga. El viento que acaricia, o que lo destruye todo a su paso:

Así dice Yavé de los ejércitos: He aquí que el mal pasará de nación en nación; un fortísimo huracán se desencadenará desde los extremos de la tierra, y habrá heridos de Yavé en ese día del uno al otro cabo de la tierra. (*Jeremías*, 25: 32.33.)

El perro es un animal que el poeta opone a sí mismo: “Una mujer amiga de los perros y enemiga mía”<sup>321</sup>, escribe en “Nadadora sumergida”. Un peligro contra los cánidos que encontramos en Filipenses 3:2: “¡Cuídense de los perros, de los malos obreros y de los falsos circuncisos!”. Los ejemplos en este sentido son múltiples.

Mil violines hacen una orquesta, un único violín no. Es interesante ver cómo en el Acto III, Cuadro I de *Bodas de Sangre*, Federico García Lorca, equipara al bosque con violines (“*Se oyen lejanos dos violines que expresan el bosque*”<sup>322</sup>).

La negación de la adversativa viene del lado de lo íntimo, de lo individual. Lágrimas capaces de silenciar hasta el sonido del viento. La imposibilidad del aislamiento dentro de los muros de su casa, pues el dolor, el llanto, no está en el exterior, no es el llanto de los otros, ajeno, sino que es su propio llanto. El interior se ubica más profundamente que lo que encierran los muros de la habitación. El interior está en sí mismo, con lo que nada hay que pueda distraerlo o acallarlo.

---

<sup>320</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. IV, ob. cit., p. 86.

<sup>321</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. I, ob. cit., p. 494.

<sup>322</sup> García Lorca, Federico, *O.C.* vol. II, ob. cit. p. 461.

Encontramos la fuerza del llanto en el soneto XV de Garcilaso, referido al mito de

Orfeo:

Si quejas y lamentos pueden tanto  
que enfrenaron el curso de los ríos  
y en los diversos montes y sombríos  
los árboles movieron con su canto;  
si convirtieron a escuchar su llanto  
los fieros tigres y peñascos fríos;<sup>323</sup>

Juan Carlos Rodríguez señala cómo “las lágrimas, en tanto que sustitutivas del furor, no son sólo expresiones mutiladas (expresiones de la imposibilidad de la expresión) sino que se utilizan también como elementos activos, que pretenden tallar (resblandecer) la materia ajena para que ésta vuelva a abrirse, vuelva a descubrir su alma”.<sup>324</sup>

Habría que preguntarse qué provoca el llanto en esta casida del poeta granadino. La crítica en general lo ha hecho y la respuesta que se ha dado al unísono es la muerte: “the lament is massive and can also be described in terms of these reactions to and lamentations for death”<sup>325</sup>.

Pero tal vez el poeta tan sólo quiera narrar el llanto, simplemente quiso expresar la sensación del llanto, con lo que el motivo que pueda provocarlo es, más o menos, irrelevante. Recordémos una vez más las palabras del poeta:

Hacer con las comparaciones algo así como el álgebra plástica de un drama de pasión y dolor.<sup>326</sup>

---

<sup>323</sup> De la Vega, Garcilaso, *Poesías Castellanas*, Madrid, Clásicos-Castalia, 1990, p.51.

<sup>324</sup> Rodríguez, Juan Carlos, *Teoría e Historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974, p. 196.

<sup>325</sup> Anderson, Andrew, *Lorca's late Poetry*, ob. cit. p.104.

<sup>326</sup> García Lorca, F., “[Apuntes sobre la escenificación de los romances]”, *O.C.III*, ob. cit., p. 324.

### III.- CASIDA DE LOS RAMOS

#### I

Si en la casida anterior la separación de las distintas estrofas era algo que venía desde la copia apógrafa y las sucesivas ediciones, en este poema es el propio poeta quien divide los veinte versos en una serie de cinco estrofas, utilizando entre ellas la pequeña línea horizontal divisoria que acostumbra a poner.

Los versos saltan del eneasílabo al decasílabo o al dodecasílabo, pero mayoritariamente es el endecasílabo el que predomina. A este respecto leemos en Daniel Devoto cómo los versos 4 y 9 son eneasílabos y los versos 2, 3, 5, 10 y 19 decasílabos<sup>327</sup>, sin embargo, debe de haber algún error en la edición, pues el verso 4º es claramente un endecasílabo (“aes-pe-rar-que-se-queie-bren-e-llos-so-los”). En cuanto a los decasílabos, ni el verso 5 ni el verso 10 parecen serlo. El primero es también eneasílabo:

v.5: El-ta-ma-rit-tie-neun-man-za-no (9)

El segundo depende de la versión con la que nos encontremos. Si se trata del manuscrito del poeta, estaríamos ante otro eneasílabo: los-ra-mos-son-co-mo-no-so-tros. (9). Pero si se trata de la copia apógrafa y de algunas ediciones posteriores, estaríamos ante un endecasílabo, pues en éstas, como veíamos, se añade la preposición “pero”: pe-ro-los-ra-mos-son-co-mo-no-so-tros.(11). En ningún caso se trata de un decasílabo, por lo que debe de haber un error en la edición de Daniel Devoto.

El crítico encuadra el poema dentro de los romances heroicos<sup>328</sup> que, como hemos visto, estaban compuestos por endecasílabos de rima asonante. Sin embargo, aquí la métrica de los versos fluctúa entre el eneasílabo y el dodecasílabo. Aunque Federico García Lorca hubiera querido construir endecasílabos y para ello evitara sinalefas y obviara separaciones y uniones entre hiatos y diptongos respectivamente, aún así, es

---

<sup>327</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* ob. cit. pp. 106-107

<sup>328</sup> Devoto, Daniel, *Ídem*, p.106: “sigue la línea general del romance heroico”

imposible llegar de un eneasílabo a un endecasílabo. En el caso del verso dieciocho, por ejemplo, si no dividimos el verbo inicial estaríamos no ante un dodecasílabo simétrico, sino ante otro endecasílabo (hay-mu-chos-ni-ños-de-ve-la-do-ros-tro). Si obviamos la sinalefa que podría realizarse entre la vocal de la preposición inicial y el verbo del verso tercero, estaríamos ante otro endecasílabo (“a-es-pe-rar-que-se-cai-gan-los-ra-mos). Lo que, por supuesto, implicaría ignorar la sinalefa del siguiente verso, el cuarto, con lo que pasaríamos del endecasílabo al dodecasílabo en este verso.

En cualquier caso, la abundancia de versos de arte mayor en general, otorga al poema el ritmo que el autor está buscando. La rima sí es asonante, alternándola en par e impar de un modo simétrico, es decir, la primera estrofa es asonante impar, la segunda y la tercera asonante en par, exceptuando el último verso, la penúltima alterna la rima asonante par de los dos primeros versos y asonante impar de los dos últimos. La última estrofa, como la primera, es rima asonante impar. La cadencia rítmica silábica es bastante uniforme.

Dos de los tres eneasílabos (vv. 9, 10) son *yámbicos* (2,4,6,8), el tercero (v.5) es un eneasílabo *de canción* (4,8). Todos los decasílabos sin excepción (vv. 2, 3,6 19) son decasílabos *anapésticos* o *de himno* (3,6,9). Los endecasílabos (vv. 4,8,12,15, 16 y 20) son mayoritariamente endecasílabos *melódicos* (3,6,10), aunque éstos se alternan con los endecasílabos (vv. 7,11<sup>329</sup>,13,14) *yámbicos*, *heroico* o *a maiori* (2,6,10). Dos endecasílabos (vv. 1 y 17) de *gaita gallega* (1,5,7,10) con una leve variación, y es que en lugar de en la quinta sílaba, el acento recae en la 4ª. Esto ocurre por tratarse de un verso

---

<sup>329</sup> Con respecto al verso undécimo, dependiendo de las distintas posibilidades de sinalefas que pueden darse en este verso, podríamos diferenciar tres metros distintos:

**Dodecasílabo:** No-pien-san-en-la-llu-viay-se-han-dor-mi-do. Pero la acentuación silábica de éste no se correspondería con ningún modelo de acentuación silábica propio de los dodecasílabos.

**Tridecasílabo:** No-pien-san-en-la-llu-via-y-se-han-dor-mi-do. Y estaríamos ante un tridecasílabo compuesto (7+6).

Y la tercera opción, por la que optamos en este trabajo atendiendo a la profusión de endecasílabos que existen en el poema, y dando por hecho que es este tipo de verso por el que el poeta se decanta, es el **endecasílabo yámbico o a maiori** (2,6,10):

No-pien-san-en-la-lluviay-sehan-dor-mi-do.

de diez sílabas reales, pero que se convierte en endecasílabo al sumarle una sílaba más por la acentuación final de la palabra aguda (“tamarít”). Y un endecasílabo (v. 5) *de canción* (4,8). Un dodecasílabo (v. 18) simétrico (6+6) *trocaico* (1,3,5 de cada hemistiquio) que podríamos considerar, como hemos visto, como otro endecasílabo si no hacemos la separación del verbo, pero la acentuación en la quinta sílaba no se correspondería con ninguno de los cánones acentuales de este tipo de verso.

La excepción tonal la ponen los eneasílabos que inauguran la segunda y tercera estrofa, unidos a la repetición del primer verso de la primera estrofa y el primer verso de la última (“Por las arboledas del Tamarit”); a lo que se uniría también la repetición de “a esperar” de los dos últimos versos de las estrofas primera y última. El poeta vuelve a cerrar el poema con la misma estrofa o similar con la que se inaugura, recurso que se repite en las gacelas IV, VII, VIII, X, en la “Gacela del Mercado Matutino”. Lo hace en la primera casida y veremos de un modo evidente en las casidas VI, VII y VIII. Una técnica que dota al poema de una musicalidad que se acerca a la canción con estribillo.

## //

*“Rama danzarina al soplo de Céfiro, me recuerda a ti”*  
*Al-Mutamid.*

No podemos decir que estamos ante un romance propiamente dicho, aunque desde un punto de vista semántico, tampoco podríamos decir que se aparta completamente de esta forma. Escribe Federico García Lorca que “cuando se analiza un romance se notan en él, bien definidos, un elemento narrativo y extratemporal, que es el coro, y las voces de los personajes siempre en su presente de emoción”.<sup>330</sup>

---

<sup>330</sup> García Lorca, Federico, “[Apuntes sobre la escenificación de los romances], *Obras Completas* vol. III, Galaxia-Gutenberg, ob. cit., p.324.



La primera y última estrofa se correspondería con ese “coro” narrativo y extratemporal, un estribillo que se repite y que no sólo sitúa al lector en el lugar físico donde se desarrolla la acción, sino que en él se expone la acción misma. Estaríamos en todo caso ante ese romance que “canta y cuenta”<sup>331</sup> de don Antonio Machado. Como en una narración donde el principio y el final son el fundamento de la historia por encima del desarrollo de la trama. Así, en esta casida, el estribillo es el eje del poema. Lo que no es de extrañar, si nos dejamos llevar por la etimología de la palabra “estribillo” que sabemos viene de “estribo” en cuya sexta acepción del DRAE viene a significar “apoyo, fundamento”. Todo aquello a lo que se refiere un estribo es algo en lo que apoyarse, algo que sujeta o sostiene, es base fundamental. El estribillo en un poema es el que marca el ritmo, la ligazón que da unidad. Lleva en sus versos la idea fundamental del poema. Entre los poemas que tradicionalmente llevan estribillo se encuentran el zéjel, el villancico, la letrilla, a veces el romance, en definitiva, la mayoría de las formas de la poesía popular.

El sentido general de esta casida, como decimos, está expresado en la primera estrofa y ratificado en la última. Las tres estrofas restantes complementan la información. Vemos cómo, desde el principio, el poeta nos sitúa en el espacio físico donde se encuentra el personaje poético y donde va a desarrollarse la acción: “Las arboledas del Tamarit”. Pero antes de eso incluso, en el título, el poeta nos está situando en una fecha cuyo sentido metafórico nos anticipa de algún modo la semántica del poema. Volvemos a insistir en la importancia que tienen los títulos por lo que nos aportan de información complementaria sobre el poema. En la narrativa corta es parte fundamental del propio relato. La brevedad de la forma hace que el título sea parte de vital importancia. Sin embargo, son pocos los críticos que incluyen el título en el análisis del poema.

Cuando nos referimos a un árbol hablamos de “ramas” no de “ramos”. Y leer ramos referido a ramas suena tan extraño que hasta el propio Jorge Guillén, analizando este

---

<sup>331</sup> Machado, Antonio, *Los Complementarios*, en *Prosas Completas*, Oreste Macrí (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p.1368.

poema en el prólogo a las *Obras Completas* de la edición de Aguilar, se ve en la necesidad de interlinear “ramas” para aclarar y aclararse cuando cita “los ramos” del poema: “Van a caer y quebrarse los ramos -o ramas- del Tamarit”<sup>332</sup>. Cuando pensamos en “ramos” inconscientemente necesitamos añadir un complemento del nombre, un sintagma preposicional que nos precise la información: “ramos de flores”, por ejemplo. Pero si le damos la vuelta a la construcción y colocamos la palabra “ramos” como complemento del nombre, como un sintagma preposicional de un sustantivo, uno de los sintagmas nominales que aparecen es, por ejemplo, “Domingo de ramos”. El primer día en el que comienza la Semana Santa. Día de júbilo, un día alegre en el que los cristianos celebran y representan la entrada triunfal de Jesús en Nazaret con ramas de olivo y “ramos de palma” (recordemos que uno de los significados de Tamarit se refería a la fruta de la palmera). Pero en el fondo es una celebración triste, pues anticipa la Pasión de Cristo.

Si recordamos la fecha de elaboración de esta casida, veremos que el hecho de que esos “ramos” del título pudieran estar haciendo referencia a los ramos de palma que se bendicen en el primer domingo de Semana Santa, no es una idea descabellada.

Recién llegado de Argentina, ese año de 1934, Federico García Lorca viaja a Granada, más concretamente a la “Huerta de San Vicente”, en una época inusual, la primavera. Sabemos que la fecha de celebración de la Semana Santa suele ser entre marzo y abril. En aquella estancia le visita el poeta gallego Eduardo Blanco-Amor que repetiría visita en Junio de 1935, un año más tarde. Ian Gibson a propósito de esta primera visita de Eduardo Blanco-Amor a la “Huerta de San Vicente” escribe: “Antes de que el gallego volviera a Madrid, Lorca le dio copias de varios poemas pertenecientes al inédito *Diván del Tamarit*.<sup>333</sup>” El poema se publica meses más tarde en la revista *Ciudad*

---

<sup>332</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas* vol. I, Madrid, Aguilar, 1954, p.78.

<sup>333</sup> Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, ob. cit. p. 576.

cuyo redactor jefe era el propio Eduardo Blanco-Amor, lo que nos indica que con seguridad esta casida estaba escrita en la primavera de 1934 y que es uno de los poemas que Federico García Lorca entrega al poeta gallego.

Al analizar la primera estrofa, la relación del título vinculado a la Semana Santa con esos “ramos” de palma, entroncaría directamente con el primer verso: “Por las arboledas del Tamarit”, si consideramos la acepción del Tamarit, como vimos en su momento, relacionado con la palmera. Aunque “Tamarit” también puede estar referido a “Tamarix”, una especie de árboles y arbustos que abundan en algunas partes del cercano Oriente. Crecen en entornos difíciles, por ejemplo, son los únicos árboles que se encuentran a orillas del Mar Muerto, por tolerar la elevada concentración salina del suelo, esta particularidad hace que se denominen también, “pinos salados”. El fruto, los tamariscos, se mencionan en el *Corán* para dar idea de un medio ambiente degradado: “Descargarnos sobre ellos las aguas de la presa y sustituimos sus jardines por otros dos que producían frutos amargos, tamariscos y unas pocas ortigas” (Sura 34:16). En la *Biblia* aparecen varias menciones a este árbol, por ejemplo, referido a la muerte de Saúl leemos en el *Génesis*: “Después recogieron sus huesos, lo sepultaron bajo el tamarisco de labés y ayunaron siete días” (*Génesis* 31:13) o “Abraham, por su parte, plantó un tamarisco en Berseba e invocó el nombre del Señor Dios, el Eterno” (*Génesis* 21:33).

El Tamarit no va a ser únicamente el árbol de esta casida, sea palmera o pino salado, es el árbol que nomina al libro, de ahí la importancia de acotar su significado lo más posible. Quizás por el hecho de que en la mayor parte de las huertas de la vega, comenzando por la “Huerta de San Vicente”, se erigía frente a la puerta principal una palmera, nos decantamos por este significado. Lo cual refuerza la idea de que los “ramos” del título aludan a los “ramos de palma” del primer domingo de la Semana Santa.

El “Tamarit”, como ya comentamos en su momento, la huerta de su tío junto a la “Huerta de San Vicente”, la residencia de verano de la familia García Lorca, ambas

situadas, una muy próxima a la otra, en el corazón de la Vega de Granada. El nombre de esta propiedad de por sí exótico, con tantas reminiscencias árabes, le vendría al poeta como anillo al dedo para titular su poemario. Marcelle Auclair en la biografía del poeta cuenta como el propio Federico García Lorca narra: “mi tío tenía las señas más bonitas del mundo: Huerta del Tamarit, Término de Fargüi, Granada.”<sup>334</sup>

Las arboledas de la Vega de Granada, a las que el poeta hace referencia, están constituidas fundamentalmente por dos especies: álamos y chopos. En el primer manuscrito que se conserva de esta casida, el poeta tacha “alamedas” y sustituye el término por “arboledas”. Es interesante y digna de mencionar, la oposición que el poeta hace en el mismo verso, sin que el lector se percate de ello. Una oposición que enfrenta en un misma arboleda, árboles que necesitan mucha agua, álamos y chopos, árboles que se encuentran donde existen corrientes de agua o delatan los cursos subterráneos y el Tamarix o las palmeras, que ya hemos visto, sobreviven en condiciones adversas, en suelos salinos y carentes de agua.

Tenemos el lugar preciso, las arboledas del Tamarit, por ellas “han venido los perros de plomo”. Al referirse a este segundo verso, la mayor parte de la crítica equipara la imagen “perros de plomo” con “nubes grises”. Escribe Andrew Anderson: “similary, Lorca often describes clouds and their shapes in term of animals”<sup>335</sup>. Candela Newton se pronuncia en el mismo sentido:

La imagen parece también aludir a nubes oscuras, “de plomo” adoptando distintas formas en el cielo, aquí como perros, y anunciando la lluvia que se menciona en el v. 11. [...] Su presencia en el huerto, como perros/ nubes grises, anticipa la llegada de la tormenta otoñal.<sup>336</sup>

---

<sup>334</sup> Auclair, Marcelle, *Vida y Muerte de García Lorca*, México D.F., Ediciones ERA, 1972, p. 307. En esta misma página, Auclair escribe: “Ya la palabra Tamarit evoca la propiedad de don Federico García Rodríguez, del que decía: “Mi tío tiene las señas más bonitas...”. Indudablemente hay un error pues Federico García Rodríguez es el padre del poeta no su tío.

<sup>335</sup> Anderson, A., *Lorca's late Poetry*, ob. cit., p. 105.

<sup>336</sup> Newton, Candela, *Lorca, una escritura en trance*, ob. cit., p. 199

El propio Guillén en el prólogo de las *Obras Completas* de Aguilar señala que “el poema se deriva de una impresión causada por una tarde de septiembre en el Tamarit: tarde de tormenta, unos ramajes rotos, la irrupción de unos chicuelos...”<sup>337</sup>.

Aunque si bien es cierto que la imagen de las nubes de tormenta se equipara con el plomo, por su color gris y la sensación de pesadez sobre la tierra, sin embargo, en este caso podría estar referido también a una amenaza, que puede ser la de la tormenta de la que habla Guillén. Aunque si la imagen “perros de plomo” la asimilamos a “nubes” y esos “perros de plomo” son el sujeto de las dos construcciones de infinitivo que encabezan los últimos versos, “a esperar que...”, ocurre que no tiene sentido que “las nubes esperen algo”, las nubes no pueden esperar nada. Y mucho menos las formas de las nubes como apuntaba Candelas Newton. Son “los perros de plomo” los que esperan “que se caigan los ramos”, “que se quiebren ellos solos”. ¿Cómo puede una nube o la forma de una nube esperar nada?

Esta estrofa podría ser el comienzo perfecto de un cuento de terror. Una escenografía bien armada. La imagen de los perros avanzando por entre los álamos ya ponen en alerta al lector. Los “perros de plomo” son en sí mismos una amenaza. Ya nos hemos referido a ellos al analizar la casida anterior. Los perros negros u oscuros han sido siempre asociados con el peligro y en la mitología, con la muerte. Desde Can Cerbero de la mitología griega, que guardaba las puertas del Inframundo; Hellhound, el perro infernal de la tradición germánica que olía a los muertos y si alguien lo miraba, moría. El “perro negro” de la tradición inglesa que, como las ánimas, aparecía por las noches y auguraba la muerte. O sin salir de la Península, Dip el perro de la tradición catalana que salía en las noches para alimentarse de la sangre de otros seres. En el País Vasco *Gaueko* (“de la noche”) que aparecía también en las noches y mataba y se comía a pastores y ganado. Los ejemplos del perro asociado con la muerte está presente en muchas tradiciones y

---

<sup>337</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas* vol. I, Madrid, Aguilar, ob. cit. p. 79.

leyendas mitológicas de diferentes culturas. El perro imagen figurativa de la Muerte que viene a esperar un fin natural, “que caigan los ramos/ que se quiebren ellos solos”. Los “ramos”<sup>338</sup>, como la figuración del hombre.

Además de esta connotación de fin, de muerte, propia de leyendas y mitologías, el perro es además esa “persona despreciable” que nos presenta el DRAE en su tercera acepción. En la *Biblia*, junto a los ejemplos que ya citamos en su momento en relación con el perro y el miedo, encontramos también referencias en las que se equipara al perro con personas despreciables:

La “Prostitución Sagrada” es una práctica muy extendida en Canaán. “Perro” es una expresión despectiva que en Fenicia designaba una categoría de servidores de los templos que ejercían dicha prostitución. (Deuteronomio 18:19)

Me rodea una jauría de perros, me asalta una banda de malhechores, taladran mis manos y mis pies y me hunden en el polvo de la muerte. Yo puedo contar todos mis huesos, ellos me miran con aire de triunfo, se reparten mi ropa entre sí y sortean mi túnica. (Salmos 22: 17-19).

Si tomamos este sentido de “perro”, la estrofa que inicia la casida podría entenderse no como la amenaza inminente de aquel al que se agota su tiempo de vida y ve a la muerte llegar y esperar paciente exhalar el último aliento, sino que tendría un sentido mucho más trágico, más desagradable aún, la llegada de aquellos que esperan el hundimiento del personaje poético, muy acorde con la metáfora del domingo de ramos, la celebración que anticipa la caída. Cualquiera de las dos interpretaciones se ajusta a un relato de terror. Ambas se adecuan más al sentido de la estrofa que las nubes grises que auguran tormenta, aunque las podamos ver como el mal augurio que anticipa la venida de la tormenta. Perros de plomo referidos a la pesadez. El color gris del plomo relacionado con las nubes. Pero también ese color gris, esos “perros grises” pueden estar referidos a

---

<sup>338</sup> DRAE: 1. Rama de segundo orden que sale de la rama madre.  
2. Rama cortada de árbol

los lobos. El gris es el color del pelaje del lobo y éste es el animal que acecha en la noche.

El poeta personifica esas ramas con el adjetivo posesivo: “a esperar que se caigan **mis** ramos/ a esperar que se quiebren ellos solos”. Comenta Andrew Anderson en su edición cómo “Lorca ya escribía: “El poeta es un árbol/ con frutos de tristeza/ y con hojas marchitas/ de llorar lo que ama”. [...] En la conferencia “Juego y teoría del duende”, Lorca asevera que “el duende no llega si no ve la posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo”<sup>339</sup>. Vemos aquí la idea del poeta como un árbol, la imagen un tanto amenazante de rondar la propia casa, dos conceptos claves en esta casida. Los ramos asociados al cuerpo humano son un concepto presente también en la literatura árabe. Leemos en palabras del emir de Al-Andalus Al-Hakam I:

Ramas de sauce que se balancean entre las dunas,  
al huir de mí, decididas a rechazar la unión conmigo.<sup>340</sup>

Mucho más evidente vemos esta asociación en los versos de Muhammad Ibn Galib, Al Rusafi (m.1177):

Aprendió el oficio de carpintero y me dije:  
«Quizá lo aprendió del aserrar de sus ojos en los corazones»  
¡desgraciados los troncos que se apresta a cortar,  
unas veces tallándolos y otras a golpes!  
Ahora que son maderos, comienzan a coger el fruto de su delito,  
de cuando, siendo ramos, se atrevieron a robar la esbeltez de su talle.<sup>341</sup>

La presencia no solo de los ramos en referencia al cuerpo de un joven, sino también de la palmera en relación con el miembro viril, es constante en el homoerotismo de la poesía arabigo-andaluza y persa. Un ejemplo contundente en este sentido lo

---

<sup>339</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Andrew Anderson (ed), ob. cit. p. 233.

<sup>340</sup> Rubiera Mata, M.J., *Literatura Hispanoárabe*, ob. cit., p. 58.

<sup>341</sup> García Gómez, E., *El libro de las banderas de los campeones de Ibn Said-al-Maghribi*, Barcelona, Seix-Barral, 1978, p. 252.

encontramos en una casida de Ibn Zaydún que, curiosamente, está referida a la ciudad de Wallada, hecho que nos acerca aún más a las composiciones de Federico García Lorca y la personificación que el poeta hace de la ciudad de Granada. Escribe Ibn Zaydún:

### WALLADA, PARTURIENTA

¡Oh, Wallada!, te has convertido en una gran parturienta,  
sin marido alguno. Así se ha revelado su bajeza tan oculta;  
eres igual que la Virgen María en el dar a luz bajo palmera,  
mas la palmera tuya es un pene tan turgente que espanta.<sup>342</sup>

Los niños de velado rostros entre las arboledas del Tamarit, parecen ser parte de las arboledas, “arboledas del Tamarit/ hay muchos niños de velado rostro”, no como los perros que “han venido” hasta las arboledas, aunque ambos, perros y niños esperen lo mismo, acechen el desplome real o metafórico del poeta. Quizás el desplome real de la primera estrofa y el desplome metafórico de la última estrofa.

Los niños pueden ser una vuelta a la idea de la muerte de la infancia, el mismo concepto repetido de la “Gacela del niño muerto”, de ahí el rostro velado, como cubierto por el sudario que cubre los rostros de los muertos. El Tamarit como lugar del paraíso perdido, mezclando la propia vega de su infancia con esta otra vega del descanso del guerrero que supusieron la “Huerta de San Vicente” y la “Huerta del Tamarit”. Los niños que jugaban por entre álamos y que eran niños sin más, sin importar el rostro, las facciones, sin importar quiénes son, tan sólo niños que ahora esperan a que caiga el adulto, el hombre, o a caer ellos mismos en el momento en el que pasen a la edad adulta. Pero el rostro velado también puede hacer referencia a la identidad humana y su adversidad, a la propia concepción de la homosexualidad, a una verdad velada. La condición de esos niños que juegan entre los álamos.

---

<sup>342</sup> Zaydún, Ibn, *Casidas Selectas* (Mahmud Sobh, ed./trad.), Madrid, Cátedra, 2005, p. 240.



La idea del lugar del paraíso perdido que suponían las huertas, viene claramente explicitada en la segunda estrofa: “El Tamarit tiene un manzano/ con una manzana de sollozos”. Entre álamos y chopos, entre las alamedas, un manzano. El adjetivo numeral viene a especificar, a sacar a ese manzano del resto de los árboles, a evidenciarlo, porque es el único manzano. Al contrario de lo que opina Andrew Anderson en *Lorca’s Late Poetry*: “In the Huerta del Tamarit not only are there groves of trees, but particular an apple-tree”<sup>343</sup>. No debe de haber manzanos entre las arboledas del Tamarit, sino únicamente un manzano que, precisamente por su singularidad, se distingue del resto de los árboles que conforman la arboleda.

Ese manzano es el manzano del Edén, el manzano del Paraíso, cuya manzana obliga a la expulsión de Adán y Eva, “una manzana de sollozos”:

Seems to clinch the passing assimilation of the Tamarit estate to the Garden of Eden, the apple-tree to the Tree of the Knowledge of Good an Evil, and “manzana de sollozos” (apple of sobs) to the fruit offered to Eve by the serpent.<sup>344</sup>

Pero ese manzano puede estar también personificado y referido a un ser, tal y como aparece en el *Cantar de los Cantares* (2:3):

Como manzano entre los árboles silvestres es mi amado entre los mancebos. A su sombra anhelo sentarme, y su fruto es mi dulce paladar.

Comentábamos ya cómo en “Amantes asesinados por una perdiz”, la manzana tenía este mismo significado: “Una manzana será siempre un amante”<sup>345</sup>.

En la mitología griega existe también un manzano que se halla, no en un jardín, sino más concretamente en un huerto, es el *Jardín de las Hespérides*: El Huerto de Hera, ubicado en la cordillera del Atlas, al norte de África; algunos incluso lo sitúan en la zona de los Tartessos, mucho más próximo a nuestro huerto. Un huerto con una arboleda

---

<sup>343</sup> Anderson, Andrew, *Lorca’s Late Poetry*, ob. cit. p. 105.

<sup>344</sup> Íbidem. p.105.

<sup>345</sup> García Lorca, F., *O.C.I.*, ob. cit., p. 499.

formada únicamente por manzanos. La fruta de estos árboles, como el manzano del Edén, proporcionaba la inmortalidad a quienes la tomaran. Las Hespérides, Egle, Eritia y Hesperaretusa, eran tres ninfas que cuidaban de la arboleda, pero Hera no se fiaba demasiado de ellas, pues recolectaban la fruta para su propio beneficio, así que dejó al cuidado de su huerto a un dragón llamado Ladón, un dragón con cinco cabezas, curiosamente representadas a veces con cabezas de perro.

El ruiseñor y el faisán son dos aves muy presentes en la literatura finisecular. Aunque Andrew Anderson centra la influencia del ruiseñor en el mito griego de Filomena, Tereo y Procne, también lo hace en los versos del poema “Le Rossignol” de Verlaine, aunque falta una mención que quizás se ajuste más: la influencia de los Modernistas.

Escribe Andrew Anderson:

In Verlaine’s poetry, which Lorca certainly knew, we find a number of close analogies: in “Le Rossignol” from *Poèmes saturniens* he develops the extended metaphor of the tree/human body and cotes with line: “L’arbre qui frissonne et l’oiseau qui pleure” [...] Likewise, in “En Sourdine” from *Fêtes galantes*, Verlaine ends with this stanza:

Et quand, solennel, le soir  
Des chênes noirs tombera,  
Voix de notre désespoir,  
Le rossignol chantera.<sup>346</sup>

Pero el ruiseñor está también en nuestra tradición clásica, en los versos de nuestro gran Garcilaso:

[...]  
hacen los ruiseñores  
renovar el placer o la tristura  
con sus blandas querellas,  
que nunca, día ni noche, cesan dellas.<sup>347</sup>  
(“Canción III”)

Ruiseñol y faisán, dos aves muy queridas por los modernistas, atraídos como hemos visto por el gusto oriental, por las múltiples leyendas asiáticas en las que el ruiseñor es el protagonista, también por supuesto, por los mitos clásicos, en este caso por

---

<sup>346</sup> Anderson, Andrew, *Lorca’s Late Poetry*, ob. cit., p. 106.

<sup>347</sup> De la Vega, Garcilaso, *Poesías Castellanas Completas*, (Elías L. Rivers, ed) Madrid, Clásicos Castalia, 1990, p.83.

el mito griego. Si ya veíamos cómo en los versos de Ruben Darío aparecía el “colibrí”, es mucho más profusa la aparición del ruiseñor. Tal y cómo ha estudiado Francisco Javier Gutierrez Soto en su trabajo de tesis *El Bestiario en la obra de Rubén Darío*<sup>348</sup>, el ruiseñor

---

<sup>348</sup> Gutiérrez Soto, Francisco Jesús, *El Bestiario en la obra de Ruben Darío*, Madrid, 2003, ISBN: 84-669-1954-6. pp.454/455/456/457/458.

De *La iniciación melódica*:  
“¡trinan también los dulces ruiseñores!”  
"trina con los ruiseñores"  
"los trinos del ruiseñor"  
"el trino melancólico del tierno ruiseñor"  
"cuando el ruiseñor encanta"  
"si el ruiseñor me encantare"  
"cantares de ruiseñor?"  
"de la amorosa filomena ofrece"  
"y sé de melodiosos ruiseñores"  
"y el ruiseñor de dúlcida garganta"  
"en el bosque cantando filomena"  
"tu acento es como trino de ruiseñores"  
"quería ser tu amante ruiseñor"

De *Primeras notas*:  
"de un ruiseñor y una estrella"  
"de los dulces ruiseñores"

De *Azul*:  
"si acaso algún ruiseñor"

De *Chorro de la Fuente*:  
"Por su salvaje alcázar discurre Filomela"  
"hace sonar un ruiseñor en lo invisible"  
"cerca de sí un ruiseñor dulcísimo"  
"La monja y el ruiseñor"  
"entonces el ruiseñor batió las alas"  
"el airoso ruiseñor cuenta los viajes"  
"a la esbelta monja se asoma un ruiseñor"  
"¡Y el ruiseñor no cesa! Cuenta, cuenta".  
"sólo oye el ruiseñor..., y nada siente..."  
"Mientras el ruiseñor volaba"  
"Un día, al fin, el ruiseñor se calló!"  
"¡Oh, trinos del ruiseñor"  
"la onda que rueda, el ruiseñor amable"  
"esparce, melodiosa, Filomela"

De *El humo de la pipa*: "Soy amado -cantaba el ruiseñor"

De *El sátiro sordo*: "Filomela había volado a posarse en la lira"

De *Palomas blancas y garzas morenas*: "cantaban [...] invisibles y divinas filomelas"

De *Historia de un sobretodo*: "Lina Cerne que canta como un ruiseñor"

De *Sor Filomena*:  
"Sor Filomela"  
"tenía una dulce voz de ruiseñor"  
"haciendo vibrar su voz de ruiseñor"  
"Un ruiseñor en el convento"  
"¡una verdadera Sor Filomela!"

aparece noventa y cuatro veces en los poemarios del nicaragüense. Pero de todos los versos de Rubén Darío en los que encontramos esta ave, quizás el más significativo en relación con esta casida sea aquel que aparece en el poema “La Canción de los pinos” de *El Canto Errante*, donde leemos: “y fui consolado por un ruiseñor”<sup>349</sup>, pues esa es precisamente la función que en la estrofa del poema de Federico García Lorca tiene el ave. En el poema “Los Cisnes”<sup>350</sup> de *Cantos de Vida y Esperanza*, el ruiseñor, en ese perfil etnológico que el poeta nicaragüense otorga a cada especie, es la melodía (“Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos”)<sup>351</sup> o en el propio poema que da título al libro “Cantos de vida y esperanza” (“Yo soy aquel que ayer no más decía [...] / en cuya noche un ruiseñor había”). La melodía capaz de superponerse al sonido del llanto. El faisán también aparece en la obra de Rubén Darío aunque en menor medida.<sup>352</sup>

El ruiseñor, este pajarito nocturno tiene querencia por las riberas arboladas, mientras que el faisán anida a ras de suelo entre abril y junio en los márgenes de bosques, prados o campos. El trino del primero es famoso por su delicadeza pero también por su fuerza; el segundo, el faisán, cuando se asusta alza el vuelo repentinamente con un ruidoso batir de alas y emitiendo llamadas de alarma, por lo que los versos siguientes (“Un ruiseñor agrupa los suspiros/ y un faisán los ahuyenta por el polvo”), tienen un sentido que parece claro: para acallar el sonido del llanto, el poeta utiliza metafóricamente ambas aves y sus cualidades. El trino del ruiseñor se eleva sobre el llanto y, sabiendo cómo el faisán actúa para defenderse del miedo, también se entiende que ahuyente los

---

<sup>349</sup> Darío Rubén, *Esencial*, Madrid, Taurus, p. 430.

<sup>350</sup> Ante el celeste, supremo acto,  
dioses y bestias hicieron pacto.  
Se dio a la alondra la luz del día,  
se dio a los buhos la sabiduría,  
y melodía al ruiseñor.

Del poema “En la Muerte de Rafael Núñez” (Darío, R., *Íbidem*, p. 359)

<sup>351</sup> Darío Rubén, *Esencial*, ob. cit., p. 356.

<sup>352</sup> En, por ejemplo, *Prosas Profanas*, en el poema “El faisán”: “Dijo sus secretos al faisán de oro”

suspiros “por el polvo”, el batir furioso de alas a ras de suelo no puede provocar otra cosa que polvo, como una nube en la que camuflar y camuflarse. Los suspiros que nacen como consecuencia de los sollozos.

Encontramos al ruiseñor y al faisán juntos en un mismo poema y en la misma estrofa en un verso de Bernardo de Balbuena, (Valdepeñas 1562/Puerto Rico 1622), versos que recoge Elena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*:

Aquí suena un falso faisán, allí enreda  
el ruiseñor en un copado aliso  
el aire deja en suavidad bañado. <sup>353</sup>

El ruiseñor es un motivo recurrente en la tradición anglosajona, desde Keats en adelante.

En esa figura retórica que es el isocolon y más concretamente en este caso el bicolon, compuesta de dos partes equivalentes en la estructura, duración y ritmo, se combinan los versos noveno y décimo (“Pero los ramos son alegres, pero los ramos son como nosotros”). Introducida la estrofa por la conjunción adversativa “pero”, el poeta nos está contraponiendo la alegría de “los ramos” a los versos anteriores, es decir, a la imposibilidad de encontrar la eterna juventud, la imposibilidad de permanecer por siempre en el paraíso, que se frustra con la presencia de la manzana.

El ramo, según la 2ª acepción del DRAE, es una “rama cortada del árbol”. Al personificar el “ramo”, al decir que “son como nosotros”, el poeta está queriendo decir que son unos inconscientes, pues no piensan que son “ramas cortadas de un árbol”, no piensan en las consecuencias que tendrá en ellos la lluvia, pues en realidad no se creen ramos, sino árboles. La rama que cae permanece verde y viva en el suelo sin indicios de que se secará separada del árbol. Los versos siguientes reafirman la idea (“No piensan en la lluvia y se han dormido,/como si fueran árboles, de pronto”), la lluvia no llegará para alimentarlas, sino para pudrir las, puesto que están cortadas del árbol. Como el hombre

---

<sup>353</sup> Beristáin, Elena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa S.A., 1995, p. 30

que no quiere tomar consciencia de que la juventud caerá, se marchitará de pronto, para dar paso a una vejez (“Sentados con el agua en las rodillas/ dos valles aguardaban al Otoño”), preludio de la muerte irremediable (“La penumbra con paso de elefante/ empujaba las ramas y los troncos”). La imagen final de esta estrofa es la contundencia, representada en el paso de elefante, con la que la muerte se lo irá tragando todo, en esa “penumbra” que arrastra “ramas y troncos”. El elefante aparece en todas las referencias bíblicas por su fortaleza y su fiereza convertido en un animal imprescindible en la batalla:

Él no tenía en cuenta para nada el poder de Dios, porque estaba engreído con sus regimientos de infantería, sus millares de jinetes y sus ochenta elefantes. (Segundo Libro de los Macabeos, 11:4)

Entonces el Macabeo, al ver las tropas que tenía delante, la variedad de las armas con que estaban equipadas y la ferocidad de los elefantes, extendió las manos hacia el cielo e invocó al Señor... (Segundo Libro de los Macabeos, 15:21)

La potencia, la fuerza y el vigor del paso del elefante es el símil perfecto para algo que avanza inexorable, en este caso el tiempo y el preludio del fin, del fin de la infancia, del fin de la vida.

El poeta recrea el ambiente oriental que pretende honrar en este libro, introduciendo elementos como “ruiseñor”, “faisán”, “elefante”, etc, tal y como lo hicieran los modernistas. Federico García Lorca los utiliza metafóricamente en una función que no es la habitual, aunque su presencia, su sonoridad, las reminiscencias que inconscientemente traen, construyen ese ambiente oriental.

## IV.- CASIDA DE LA MUJER TENDIDA

### I

El poema tiene rima asonante. Quizás podría hablarse en esta casida de *romance heroico* con más acierto que en la anterior tal y como proponía Daniel Devoto. Pues este poema, al contrario que el anterior donde se mezclaban endecasílabos con eneasílabos, etc, está compuesto únicamente por endecasílabos. Para Daniel Devoto la disposición de la rima de esta casida la convierte en un poema de los más avanzados técnicamente entre todos los escritos por Federico García Lorca:

Los versos impares oponen timbres vocálicos disímiles –ya en las dos vocales, tónica y átona, ya sólo en la primera de ellas: ea/úa, aa/oo, oa/úa, íe/aa– jugando con variados contrastes que van de la contra-sonancia a las orillas de la disonancia pura. Los versos pares, en cambio, alternan simétricamente una forma libre y una forma rigurosa de la contrarrima:

caballos/plata      talle/mejilla      fulgurante/violeta      contorno/turno<sup>354</sup>

El poema se estructura en cuatro cuartetos endecasílabos mixtos polirrítmicos donde encontramos mezclados distintos patrones acentuales con una columna vertebral común: el acento central de cada verso en la sexta sílaba es invariable. La cadencia acentual forma endecasílabos (vv. 2,3,14,16) yámbicos (2<sup>a</sup>,4<sup>a</sup>,6<sup>a</sup>,8<sup>a</sup>,10<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>); endecasílabos (vv. 9, 13) yámbicos heroicos o a maiori (2<sup>a</sup>,6<sup>a</sup>,10<sup>a</sup>); endecasílabos (vv. 6,7,10,11) melódicos (3<sup>a</sup>,6<sup>a</sup>,10<sup>a</sup>), incluso endecasílabos (vv.1,5,6,15) sáficos o a minori (4<sup>a</sup>, 6/8<sup>a</sup>,10<sup>a</sup>), y estos últimos versos podrían considerarse endecasílabos de gaita gallega si en lugar de en la octava, el acento recayera en la séptima sílaba.

El verso primero y el quinto son los únicos en los que el acento no recae en la sexta, sino en la octava. Ambos son, además, los versos que se repiten casi idénticos (“Verte desnuda es recordar la Tierra”. // “Verte desnuda es comprender el ansia”), reiteración que crea un ritmo melódico mucho más suave que el que encontraremos en las dos últimas estrofas.

---

<sup>354</sup> Devoto, D., *Introducción al Diván del Tamarit...*, ob. cit., p. 107.

Esa cadencia rítmica que se acelera como un pulso al final, la construye la repetición de los dos primeros versos de cada estrofa, la diversidad acentual, pero también el encabalgamiento sirremático existente entre los versos quinto y sexto (“Verte desnuda es comprender el ansia/ de la lluvia que busca débil talle). Un sirrema formado por “sustantivo + complemento determinativo”<sup>355</sup>. Escribe José Domínguez Caparrós que “entre los efectos estilísticos del encabalgamiento están: dotar al ritmo de cierta variedad, ya que la coincidencia de unidad sintáctica y unidad rítmica acaba produciendo la sensación de monotonía. [...] Las partes del grupo dividido por la pausa adquieren relevancia expresiva, pues por quedar aisladas se subrayan”<sup>356</sup>. Era lo que Federico García Lorca hizo en la “Gacela primera del amor imprevisto” entre los versos doce y trece (“letras de marfil que dicen *siempre/ siempre, siempre*; jardín de mi agonía) y es lo que hace también en esta casida. El hecho de que exista este encabalgamiento hace que el lector, que debería realizar la pausa final del verso, prolongue de un modo suave la lectura al siguiente verso, cambiando el ritmo y marcando una música determinada.

En la tercera estrofa encontramos otro encabalgamiento: “pero tú no sabrás dónde se ocultan/ el corazón de sapo o la violeta”. Un encabalgamiento oracional que comporta un tono mucho más brusco que el que encontrábamos en la estrofa anterior y que dota al poema de una rapidez rítmica y melódica acorde con lo que nos narra el poema.

De nuevo el abuso de las repeticiones, sueltas o interaccionando, para componer la música que quiere, para llevar al lector por la emoción que provocan no sólo las imágenes, sino también su “banda sonora”. Un todo inseparable:

“Verte desnuda es...”//“Verte desnuda es...”. (vv. 1/5)

“La Tierra lisa...”//“La Tierra sin un junco...”. (vv. 2/3)

“Tu vientre es...”// “Tus labios son...” (vv. 13/14)

---

<sup>355</sup> Así lo denomina Antonio Quilis en *Métrica Española* (ob. cit., p.78)

<sup>356</sup> Domínguez Caparrós, J., *Métrica Española*, ob. cit., p. 107.



## //

**“Tú, cuya esencia misteriosa es inalcanzable.”**

Omar Jayyam

Desde un punto de vista semántico, podemos dividir el poema en dos bloques, constituido el primero por los dos primeros cuartetos y el segundo por los dos últimos.

En esa primera parte, parece como si la voz poética le hablara directamente al personaje poético que, a diferencia de los poemas analizados hasta ahora donde el género no estaba explicitado, aquí es claramente femenino, es una mujer, una mujer desnuda. Andrew Anderson se plantea en la edición si se trata de una mujer real, la imagen de una mujer desnuda en un cuadro, una evocación<sup>357</sup> del poeta, etc. Sin embargo, creemos que esto no es tan importante como la visión de la mujer desnuda en sí misma. No importa si el poeta la está contemplando en el momento, si es la imagen de un cuadro o una evocación, porque lo relevante es la desnudez del cuerpo femenino como rememoración de la fertilidad de la tierra. Esta casida es claramente un canto a la fecundidad. Al poder de la naturaleza para engendrar vida, el poder que posee la mujer. Una recuperación/relectura/reelaboración del panteísmo del que los propios poetas persas y arabigoandaluces hacían gala. Leemos en el prefacio de la edición de las *Rubáiyat* de Omar Kayyam, escrito por Álvaro Melián Lafinur y que Federico García Lorca conservaba en su biblioteca, cómo el poeta persa “profesa un vago panteísmo. [...] Su espíritu se deleita con la contemplación de la Naturaleza”<sup>358</sup>.

---

<sup>357</sup>García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Andrew Anderson (ed), ob. cit. p.234:

Meditación provocada por la contemplación de ¿una mujer real?, ¿un desnudo en un cuadro?, ¿una imagen puramente mental?, que presenta una visión (mítica) de una tierra virgen, prehistórica, atemporal, inmaculada, antes de que se convierta en “tierra-madre”, la Madre Naturaleza.

<sup>358</sup> Khayyam, Omar, *Rubáiyat*, Prólogo Rubén Darío, Madrid, Tipografía Artística, 1916, p. 26.

Mucho más próximos al poeta granadino, el que durante su primera etapa fuera su maestro admirado, Juan Ramón Jiménez, también profesó ese panteísmo. Emmy Neddermann al analizar el simbolismo en la obra de Juan Ramón Jiménez distingue tres etapas claramente diferenciadas: una subordinación del mundo externo al yo, una identificación panteísta del yo y una fusión mística del yo con la naturaleza<sup>359</sup>.

Un panteísmo lleno de elementos cristianos, común a otros coetáneos de Federico García Lorca como Joaquín Romero Murube:

La sombra de la muerte acompaña los estados de turbación, que se resuelven en el deseo de un panteísmo último que funda definitivamente al sujeto.<sup>360</sup>

Quizás el ejemplo más claro lo encontremos en el poeta chileno Pablo Neruda y en los primeros versos del poema primero *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, donde el símil de la mujer con el paisaje y la imagen de la fertilidad y los muertos que esperan para nacer a la vida, es muy similar a nuestra casida:

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,  
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.  
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava  
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.<sup>361</sup>

Por otro lado, y aunque se haya separado al Panteísmo propiamente dicho del dios Pan de la mitología griega, por más que ambas palabras tomen su raíz del mismo término griego *πάν* (pan), cuyo significado es *todo* (a Panteísmo se le añade el sufijo *θεός* (theos), dios), hay que destacar que, si bien Pan era dios de la fertilidad, también lo era de la sexualidad masculina desenfrenada y representaba a toda la Naturaleza salvaje, ni más ni menos que lo que intenta mostrarnos el poeta en esta casida. Una naturaleza salvaje

---

<sup>359</sup> Neddermann, Emmy, "Juan Ramón Jiménez, sus vivencias y tendencias simbolistas", *Nosotros* I, 1 (1936), 16 y ss.

<sup>360</sup> López Martínez, M. I., "La poesía andalusí en la lírica española contemporánea: Romero Murube", *AEF*, v. XXVIII, 2005, 163-179, p.175.

<sup>361</sup> Neruda, Pablo, *Obras Completas* vol. I, Buenos Aires, Losada, 1968, p.87.

simbolizada o personificada en el cuerpo desnudo de la mujer, pues es a ella a la que la naturaleza otorgó la capacidad de engendrar. Es el cuerpo femenino exento de todo lo que sea ajeno a la propia piel, como la “tierra lisa” del segundo verso, la pureza absoluta, “limpia de caballos”.

El contenido simbólico del caballo se remonta a las culturas más arcaicas. El caballo como movimiento cíclico de la vida, como deseo desenfrenado, como intuición del inconsciente. En la Biblia es símbolo de batalla<sup>362</sup>, es incluso metáfora del ataúd:

La identificación del caballo con el ataúd no es extraña en la Edad Media: La parihuela mortuoria era llamada entre otras acepciones “caballo de San Miguel” y en persa el ataúd es llamado “caballo de madera”.<sup>363</sup>

Para nosotros no es nada nueva esta interpretación, pues ya la vimos al analizar la primera gacela en las palabras de Jung<sup>364</sup>. Aunque también encontramos en el propio Jung y a propósito del caballo, esta otra interpretación:

Is an archetype that is widely current in mythology and folklore. Is an animal it represents the non-human psychic the sub-human animal side, therefore the unconscious [...] as an animal lower than man it represents the lower part of the body and the animal drives that their rise from there.<sup>365</sup>

En palabras de Manuel Antonio Arango, “el caballo es un símbolo de la libido fuera de todo control”<sup>366</sup>, “símbolo de la impetuosidad del deseo animal, del hombre con todo lo que contiene de ardor, de fecundidad, de generosidad. El caballo es un símbolo de fuerza, de poder creador, de juventud cuyo valor es eminentemente sexual”<sup>367</sup>. Y es en este sentido en el que se ha analizado la figura del caballo. Pero la fuerte simbología del

---

<sup>362</sup> Ver: Isaías 43:17; Jeremías 8:6; Ezequiel 38:15

<sup>363</sup> Salinero Cascante, M.J.; “El caballo, símbolo de la transmutación de un destino en *Le Chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes*”, *Berceo*, Logroño, 1990, pp.117-129. 120.

<sup>364</sup> Ver: nota 30, p. 30.

<sup>365</sup> Jung, C.G., *Modern Man in Search of a Soul*, Londres, Paperback ed., 1961, p. 29.

<sup>366</sup> Arango L, M.A.; Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca, ob. cit., p. 265.

<sup>367</sup> *ibidem*, p.174.

equino nubla a veces el análisis y se obvia el adjetivo que lo antecede “limpia”: la tierra limpia de caballos, es decir, que si tomamos la interpretación de Jung y damos valor a la imagen del caballo como figura del deseo animal desenfrenado, la mujer que se nos muestra en estos versos es alguien inocente en la que aún no se ha despertado el deseo sexual y a la que nadie ha tocado. Es decir, estaríamos ante alguien inocente aún, quizás como apunta Andrew Anderson, ante una mujer púber:

The pre-pubescent girl is therefore likened to the pre-lapsarian word, which in turn may be equated with a Golden Age or deepest antiquity.<sup>368</sup>

Una tierra limpia de caballos, limpia de juncos, es una tierra inmaculada, es la forma pura. El junco como el caballo, que como ya vimos en la “Gacela de la Terrible Presencia”, simbolizaba el cuerpo masculino, por la “delgadez de la cintura”<sup>369</sup> y por la forma fálica del mismo. El junco es también el material del que está construida la flauta del dios Pan. En este sentido los términos “caballo” y “junco” vendrían a redundar en la misma idea, el cuerpo virgen aún, impoluto, cerrado a lo que vendrá (“cerrada al porvenir”), al momento en el que pierda su inviolabilidad. Metafóricamente, un futuro que está más allá de dónde alcanza la vista<sup>370</sup>, más allá de la luna: “Confín de plata”. En la antigüedad se tenía la creencia de que la plata estaba formada por el influjo de la luna, mientras que el sol formaba el oro:

Aquí tocamos con el antiguo conocimiento humano. Este saber provenía de una genuina “percepción”, hace mucho tiempo extinta, de sus antiguas fuerzas anímicas. Afirmaba específicamente que el Hierro era un metal de Marte; el Cobre de Venus; el Oro algo semejante al Sol; había asignado el Plomo a Saturno; el Estaño pertenecía a Júpiter; la Plata era gobernada por la Luna; el Mercurio tenía el nombre del mismo planeta.<sup>371</sup>

---

<sup>368</sup> Anderson, A., *Lorca's Late Poetry*, ob. cit., p. 110.

<sup>369</sup> Recordar nota a pie de edición de Andrew Anderson, p. 195.

<sup>370</sup> DRAE. *Confín*. 3.-Último término al que alcanza la vista.

<sup>371</sup> De la Guardia, Argeo, “Los siete metales y la Medicina Antroposófica. Aspectos terrestres y cósmicos de la metaloterapia”. *Natura Medicatrix*, nº 19, 2001, pp. 74-84. 76.

Santo Tomás de Aquino en *La Piedra Filosofal y Los Cuerpos Celestes* escribe sobre la formación de los metales como obra de la naturaleza y distingue cómo los metales participaban cada uno de un planeta y tomaban su nombre de él. Existen pues siete metales: el Oro que viene del Sol y que lleva su nombre; la Plata de la Luna; el Hierro de Marte; el Mercurio de Mercurio; el Estaño de Júpiter; el Plomo de Saturno; el Cobre y el Bronce de Venus.

Si la Naturaleza es el culmen de la perfección y el poeta, en esta primera estrofa, equiparaba el desnudo femenino con ella, en la segunda estrofa de esta primera parte, no sólo redunda en la misma idea, sino que el poeta “comprende” que sea imposible resistirse ante tanta belleza. Ante el desnudo dice el poeta “comprender el ansia” o “la fiebre del mar”. El ansia provoca inquietud o agitación violenta del cuerpo, la fiebre eleva la temperatura, la frecuencia del pulso y de la respiración. El mar, ya sabemos que es pura furia, el mar es la única fuerza de la naturaleza que “atormentaba y turbaba al poeta”<sup>372</sup>.

Pero, de algún modo, estas referencias a una fuerza desbocada e incontrolable, contradicen la idea de la fecundación natural. Es la lluvia calmada y constante la que consigue fertilizar en la tierra, pues la lluvia torrencial no penetra en ella, sino que por contra arrambla con todo. El ansia, la furia, es un matiz que Andrew Anderson no tiene en cuenta cuando sugiere que “the rain is de water which will fertilize the Earth, will allow germination and create life; as such it is also an easy image for semen.”<sup>373</sup> Es bastante claro el símil de la lluvia con el semen, y es por tanto el deseo sexual incontrolado lo que provoca el cuerpo desnudo de la mujer en el hombre, pero ahora, todavía, en esta estrofa, tan sólo es deseo del hombre hacia la mujer sin que haya un sentimiento de

---

<sup>372</sup> Ver p. 60 de este capítulo.

<sup>373</sup> Anderson, A., *Lorca's Late Poetry*, ob. cit., p. 111.

reciprocidad, “sin encontrar la luz de su mejilla”, el rostro de ella no se ilumina. Es la felicidad, la que hace que el rostro se ilumine.

La imagen de la luz de las mejillas, del enrojecimiento de las mismas, un hecho del que hoy existen evidencias científicas,<sup>374</sup> más allá de las metáforas poéticas, es un tópico muy antiguo presente a lo largo de la Historia de la Literatura. En el Siglo de Oro, en Góngora<sup>375</sup> o en Garcilaso, en el propio Rubén Darío<sup>376</sup> tan presente en este trabajo. Los ejemplos en la poesía árabe y persa, son muy numerosos. Por poner un ejemplo, leemos en el poema “El Arrebol” de Ibn Al-Zaqqaq:

Púrpureo traje se vistió el ocaso,  
del rosado color de un bello rostro:  
vislumbre de un sol claro, como deja  
huella el pudor en la mejilla amada.<sup>377</sup>

Del *Diwán* de Al-Mu’Tamid recogemos estos versos:

Hermosura, apostura, luna llena en la tiniebla.  
Eres la gacela de suave cuello que prende al león feroz.  
Por la luz de tu cara no hacen falta lámparas<sup>378</sup>.

Los ejemplos en este sentido son tan numerosos que vendrían a llenar todo un capítulo de este trabajo.

El tono del poema cambia drásticamente en las dos últimas estrofas. De la cadencia suave de la descripción que eleva hasta lo sublime el objeto descrito, en este

---

<sup>374</sup> Un artículo publicado en *BBC Mundo* el 4 de Junio de 2012 describe como la profesora Amanda Hahn de la Universidad de St. Andrews ha descubierto que la temperatura del rostro de la mujer se eleva hasta un grado más en presencia de un hombre, enrojeciendo fundamentalmente la parte de las mejillas nariz y boca. Ver artículo en: [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk).

<sup>375</sup> Del poema “Ilustre y hermosísima María” el verso: “en tus mejillas la rosada aurora”.

<sup>376</sup> Darío Rubén, *Poesía*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1977, p.73 y p. 31:  
Del poema “Ecce Homo”: “¿y ese blanco y carmín de las mejillas?”  
Del poema “A Juan Montalvo”: “radiante el rubor del rostro bello?”

<sup>377</sup> Al-Zaqqaq, Ibn, *Poesías*, (Emilio García Gómez ed./trad.) Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Clásicos Hispano-Árabes Bilingües, nº 1 Madrid, 1956, p.67.

<sup>378</sup> *Poesía Andalusí*, (Manuel F. Reina ed.) Madrid, Biblioteca EDAF, 2007, p. 297.

caso el desnudo de una mujer, pasamos en esta segunda parte, a un aspecto completamente diferente y opuesto al cuerpo de la mujer. De una rememoración, cuya música conduce al lector por el desnudo femenino, a una clase de redoble de tambor, de percusión que a cada golpe nos intimida anunciando lo que está por venir.

Una primera estrofa que se inicia con “la sangre que sonará por las alcobas”, advertencia, augurio o presagio de lo que irremediablemente está por llegar. Pero el término “sangre” aunque nos evoque la muerte cuando está referida a Federico García Lorca y a su obra, tiene un sentido bíblico opuesto, sangre es vida. Leemos en *Levítico* 17:11: “Porque la vida de la carne está en la sangre, y yo os la doy para hacer expiación en el altar por vuestras vidas, pues la expiación por la vida, con la sangre se hace”. O más claramente en *Deuteronomio* 12: 23: “Sólo tendrás que abstenerte de comer la sangre, porque la sangre es la vida, y tú no debes comer la vida junto con la carne”.

Andrew Anderson al referirse a la sangre de este verso, apunta dos posibles conceptos sobre la misma: “la sangre de la desfloración” y la “sangre de la menstruación”<sup>379</sup>, quizás la presencia de las “espadas fulgurantes” refuerce más la primera teoría, y aunque la menstruación es requisito *sine qua non* para la fecundación, paradójicamente la presencia de la menstruación dificulta la fecundación. El propio Anderson en su edición del *Diván* analiza esta figura relacionándola con la desfloración:

9-10: el desfloramiento de la muchacha/ mujer se traduce en términos freudianos fáciles. Cf. por ejemplo la violación de Tamar por Amnón (*Romancero Gitano*).<sup>380</sup>

En el poema de “Thamar y Amnón”, Federico García Lorca se limita a contar el pasaje de la Biblia (Samuel 13:1-39), aquí el poeta nos posiciona ante un único hecho: el de la fecundación, como la tierra. Y para que ésta ocurra, se necesita la sangre previa de la menstruación, la atracción incontrolada del hombre hacia el cuerpo desnudo, que será

---

<sup>379</sup> Anderson, A., *Lorca's Late Poetry*, ob. cit. p. 114.

<sup>380</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Andrew Anderson (ed), ob. cit., p. 235.

quién fecunde la tierra, (“la lluvia que busca débil talle”). Es el proceso inevitable de la vida.

En el símil de la “espada fulgurante”, encontramos dos significados que fortalecen el concepto de “fecundación” y de ésta como el sino, la predestinación de la propia naturaleza que ha dotado al cuerpo de la mujer para una fecundación que tarde o temprano ocurrirá. Y son: la forma fálica de la espada, a la que el poeta le agrega el adjetivo “fulgurante” para hacer hincapié en que está preparada para la inseminación y por otro, el hecho de que la concepción sea el fin para el que se concibió el cuerpo de la mujer. Idea implícita en el sentido bíblico de “espada”: “Palabra de Dios”<sup>381</sup>.

La mención del sapo y la violeta son otros dos tópicos de lo malo y lo bueno, de la fealdad, de lo que repugna frente a la belleza. La aparición del batracio como algo negativo, un animal usado en la magia negra desde la Antigüedad. Lo encontramos en el *Libro de los Epodos* de Horacio, como elemento imprescindible en los conjuros del libro de San Cipriano<sup>382</sup>, pero también en la literatura más contemporánea a nuestro poeta. El sapo es ingrediente principal en los conjuros de las brujas de los cuentos clásicos infantiles.

Donde aparece el sapo con idéntica connotación a como lo hace en este verso y además con bastante frecuencia, es en *La Regenta* escrita por Leopoldo “Alas” Clarín entre 1884 y 1885. Ranas y sapos como signos negativos o sexuales. El sapo representando los instintos más bajos del hombre:

El frío que la hace estremecerse, la sombra que lo embarga todo, y un coro estridente de ranas que, como sacerdotisas de las tinieblas, despiden al sol<sup>383</sup>

---

<sup>381</sup> Hebreos 4:12:

Porque la palabra de Dios es viva y eficaz, y más cortante que cualquier espada de dos filos; penetra hasta la división del alma y del espíritu, de las coyunturas y los tuétanos, y es poderosa para discernir los pensamientos y las intenciones del corazón.

<sup>382</sup> No podemos olvidar la afición de Federico García Lorca a lo esotérico.

<sup>383</sup> Alas “Clarín”, L., *La Regenta* I, Madrid, Cátedra, 1991, vol. I p.347.



El sapo es, para la Regenta, un animal repleto de connotaciones repulsivas, las mismas connotaciones que tiene para Santa Teresa<sup>384</sup> y Clarín se toma la molestia en la novela de especificarnos que la Santa es lectura acostumbrada de Ana. Lo repulsivo comparándolo con el batracio es una constante: “¡La amaba el canónigo! Ana se estremeció como al contacto de un cuerpo viscoso y frío”.<sup>385</sup>

En el pasaje en el que Ana, rechazada por don Fermín, se desmaya en la catedral y Celedonio le besa los labios, Clarín lo describe con las siguientes palabras:

Ana volvió a la vida rasgando las tinieblas de un delirio que le causaba náuseas. Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo”.<sup>386</sup>

La presencia obsesiva de lo viscoso y frío, es para la Regenta, metonimia del conflicto. Para Clarín, este animal cuya obsesión recorre toda la novela, es el símbolo del sexo como degradación y pecado<sup>387</sup>.

---

<sup>384</sup>Teresa de Jesús., *Libro de la Vida*, Madrid, Algaba ed., 2007, p.91:

Estando otra vez con la misma persona, vimos venir hacia nosotros (y otras personas que estaban allí también lo vieron) una cosa a manera de sapo grande con mucha más ligereza que ellos suelen andar. De la parte que él vino no puedo entender pudiese haber semejante sabandija en mitad del día ni nunca la ha habido, y la operación que hizo en mí me parece no era sin misterio; y tampoco esto se me olvidó jamás...

Teresa de Jesús, (Santa)., *Breve Resumen de la admirable vida de la serífica virgen Santa Teresa de Jesús. Patrona de España. En versos Castellanos*, Corregido e ilustrado or G.R.P. Palma de Mallorca, Imprenta Buenaventura Villalonga, 1814, p.31 y p..38:

Vieron que en el locutorio  
entró un gran sapo corriendo  
[...]  
en aquella sabandija  
desusada en aquel puesto,  
y así los dos se admiraron  
de ver animal tan feo.

\*

Sierpes, vívoras, culebras  
hidras, basiliscos, sapos,  
cocodrilos, caimanes,  
escorpiones y lagartos,

<sup>385</sup> Alas “Clarín”, L, *La Regenta*, ob. cit., vol. II, p. 322.

<sup>386</sup> íbidem, vol. II, p. 357.

<sup>387</sup> Ver en este sentido el siguiente estudio: Sobejano, G., *Leopoldo Alas: La Regenta*, Barcelona, Ed. Noguer, 1976.

La violeta que aparece opuesta al sapo, por su simplicidad y delicadeza es por contra la representación del amor romántico. Su presencia en la literatura y en la mitología aparece desde la época de los romanos como símbolo de afección y en la época cristiana simbolizaba a la Virgen María; por otra parte la violeta es la flor de la modestia.

El sapo o la violeta vienen a representar lo malo y lo bueno. No importa que se trate de una relación no consentida o de una relación amorosa, pues la fecundación se dará de la misma manera. La última estrofa corrobora la función única y final de la fisiología femenina, la gestación, más allá de la relación, más allá del amor: “Tu vientre es una lucha de raíces. / Tus labios son un alba sin contorno”.

La raíz es la parte por la que la planta se alimenta, desde la que la planta emerge y nace. La referencia de la raíz como pilar y base de la planta se repite a lo largo de las Sagradas Escrituras: “No te enorgullezcas frente a las ramas. Y si lo haces, recuerda que no eres tú quien mantiene a la raíz, sino la raíz a ti”. (Rom. 11:18). La imagen de la raíz que se ajusta más a este verso, por lo que tiene de nacimiento desde la tierra y elevación hacia el alba, representada ésta en el rocío, la encontramos en Job 29:19: “Mi raíz se extenderá hacia el agua y el rocío se posará en mi ramaje”.

La figura del “alba sin contorno” supone una paradoja, pues no puede ponerse coto a la alborada. Pero el poeta busca en esta figura la imagen del alumbramiento y el alba, el nuevo día que despunta con su color rojizo, del mismo modo que lo hace entre sangre una nueva vida. El nacimiento: una nueva vida, como el amanecer, un nuevo día. El color de ambos es el rojo.

Los labios estarían referidos a los labios de la vagina, culmen del desnudo y lugar por donde nace la vida. En este sentido puntualiza a pie de página Andrew Anderson en su edición:

13 imagen del útero con un feto, además del pubis con el vello ya crecido.

14 labios: de la boca y quizás también de la vulva.<sup>388</sup>

La raíz, más que como “vello ya crecido”, la suponemos, tal y como hemos dicho, con el sentido literal que ésta tiene, de sustento de la vida. Y los labios se ajustarían más a “la vulva” que a la boca. Pero de lo que sí nos alejamos completamente es del análisis que Anderson hace de los dos últimos versos, en sus comentarios a la edición, cuando dice:

16. Verso final con efecto grotesco. Caben varias posibilidades: los “muertos” representan los encuentros sexuales que la mujer adulta va a tener a lo largo de su vida; la muchacha se ha convertido en prostituta; los muertos son una prefiguración de la inevitable muerte física que ahora espera a la mujer, ya salida de su estado atemporal prepubescente; la cama se presenta como tumba renacentista, con la escultura del cadáver bajo la del cuerpo yacente. De todas maneras, la estrecha vinculación del sexo, la reproducción y la muerte es fuertemente pesimista.<sup>389</sup>

Misma idea que repite en *Lorca's Late Poetry*:

I am not sure if the woman finally turns out to be a prostitute, envisaged in the early part of the poem as the young and innocent pre-pubescent woman which she must once have been, with the “muertos” (the dead) her customers queueing up.<sup>390</sup>

Este análisis rompe completamente con ese sentido que venimos analizando hasta ahora de homenaje a la creación, a la Naturaleza, a la fecundación, a la mujer como “paridora” de vida nueva (“los muertos gimen esperando turno”). Esos “muertos” a los que Anderson hace referencia como “clientes” de la posible “mujer-prostituta”, es más probable que estén referidos a los hijos que la mujer tendrá a lo largo de su vida, más a una especie de Resurrección, que a los hombres con los que la mujer yacerá. Y, por lo mismo, no encontramos en este poema esas connotaciones “fuertemente pesimistas”, sino todo lo contrario, de los muertos nacerá la vida. Es un homenaje impecable a la fecundación, la gestación y al parto, en definitiva, a la vida, homenaje que en ningún caso puede ser pesimista. Es la sublimación de la mujer y de su capacidad para engendrar y dar vida, frente a la incapacitación propia del hombre, en este caso del poeta, que se vale

---

<sup>388</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Andrew Anderson (ed), ob. cit., p. 236.

<sup>389</sup> *Ibidem*, p.236.

<sup>390</sup> Anderson, A., *Lorca's Late Poetry*, ob. cit. p. 115.

de los versos para encomiar una condición de la que carece y que tal vez desearía tener. Ese deseo que jamás podrá ser satisfecho, Federico García Lorca, lo expresó en *Yerma* en una suerte de transpolación que el propio autor confiesa en boca de ella:

Yerma: [...] Muchas noches bajo yo a echar la comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre.<sup>391</sup>

Con palabras muy similares a las que encontramos en esta casida, el poeta granadino puso en boca de *Yerma* ese ansia de gestar:

porque el agua da sal, la tierra fruta,  
y nuestro vientre guarda tiernos hijos  
como la nube lleva dulce lluvia.<sup>392</sup>

O con más contundencia, en las palabras finales de *Yerma* que no puede aceptar el hecho de nunca podrá engendrar otra vida: “Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre.”<sup>393</sup> Imágenes exactas a las que encontramos en los versos de esta casida sublime.

La realidad de la vida. Todos los hijos de mujer están condenados a nacer y a morir: “esperando turno”. Federico García Lorca contrapone vida/muerte física, en la que la mujer es protagonista, con otra clase de vida espiritual, más eterna, más perdurable. Recordemos los versos de la “Gacela VIII de la muerte oscura”:

Quiero dormir un rato  
un rato, un minuto, un siglo  
pero que todos sepan que no he muerto

---

<sup>391</sup> García Lorca, Federico, *Yerma*, Madrid, Treviana, 2008, p.43.

<sup>392</sup> *Íbidem*, p.42.

<sup>393</sup> *Íbidem*, p. 69.

## V.- CASIDA DEL SUEÑO AL AIRE LIBRE

### I

Como la casida anterior, también ésta se compone de cuatro cuartetos con rima asonante, alternado un ritmo regular trocaico en sílaba impar y anfibraquico en sílaba par, pero con una métrica completamente irregular, nada que ver con los perfectos endecasílabos que formaban los versos de la casida anterior. Mucho más cercana a la casida tercera “De los ramos”, aquí como en aquella, encontramos endecasílabos (vv. 1, 3, 5,7,8, 12 y 15), un eneasílabo (v. 9), dos decasílabos (vv. 10 y 11), dos dodecasílabos (vv. 14 y 16), un heptasílabo (v.13) y hasta un alejandrino (v.4). Daniel Devoto considera también alejandrinos los versos 2º y 6º<sup>394</sup>, pero si tenemos en cuenta la definición de “alejandrino” que da José Domínguez Caparrós en su *Diccionario de Métrica Española*, ambos versos tendrían que computar catorce sílabas sin necesidad de sinalefas, pues atendiendo a ésta definición, el alejandrino “no permite la sinalefa y hace equivalentes los finales agudos, graves y esdrújulos”<sup>395</sup>. Si aplicamos esta regla, entonces estaríamos ante dos hexadecasílabos:

Pa-vi-men-to in-fi-ni-to Ma-pa Sa-la Ar-pa Al-ba  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

y el to-ro es un san-grien-to cre-pús-cu-lo que bra-ma  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Sin embargo, si nos servimos de las sinalefas, tal y como hace Devoto, estaríamos ante dos alejandrinos, el primero de ellos formado al añadir una sílabas más en el cómputo de las mismas por la acentuación final:

Pa-vi-men-toin-fi-ni-to/ma-pa-Sa-laAr-paAl-ba  
yel-to-roes-un-san-grien-to/cre-pús-cu-lo-que-bra-ma

<sup>394</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* ob. cit., p. 109.

<sup>395</sup> Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de Métrica Española*, Madrid, Alianza, 2004, p. 30

En cualquier caso, tengamos en cuenta o no que los versos segundo y sexto son dos alejandrinos, la variedad métrica de esta casida hace que, aunque no podamos hablar de regularidad, no impide que el poema contenga un ritmo uniforme y muy musical, como viene ocurriendo en el resto de las gacelas y casidas que poseen la misma disparidad en el cómputo silábica.

La música de este poema viene dada por elementos muy diferentes. El primero sería el referido a la *clausula rítmica*<sup>396</sup>, es decir, al grupo de sílabas de cada verso organizadas entorno al acento. Es la frecuencia y el lugar de las pausas acentuales, si se trata de sílaba par o impar, la que va a marcar el ritmo del verso y por tanto la armonía del poema. En este sentido, si analizamos la posición de los acentos en los versos, veremos que:

v. 1: Endecasílabo enfático. Los acentos recaen en las sílabas 1<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>.

v.2: Dependiendo de si lo consideramos un alejandrino o un hexadecasílabo estaremos ante un alejandrino *anapéstico*, cuyos acentos recaen en la tercera sílaba del primer hemistiquio y en la sexta del segundo. Pero si lo consideramos un hexadecasílabo hablaríamos de un hexadecasílabo *compuesto* con dos hemistiquios (8+8).

v.3: Endecasílabo *yámbico*. Cuya acentuación recae en las sílabas 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>.

v.4: Alejandrino *yámbico*. Acentuación en la 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup> sílaba de cada hemistiquio (7+7).

v.5. Endecasílabo *yámbico* (2,4,6,10).

v.6. Alejandrino *mixto* (3,6) del primer hemistiquio o (4, 6) del segundo.

v.7. Endecasílabo *Yámbico* (2,4,6,8,10).

v.8. Endecasílabo *Dactílico* o *anapéstico* (4,6/7,10).

v.9. Eneasílabo *mixto* (3,5,8).

v.10. Decasílabo *asclepiadeo* (5+5) *anapéstico* (3,6,9).

v.11. Decasílabo *anapéstico* (3,6,9).

v.12. Endecasílabo *a minori* o *sáfico* (4,8,10).

v.13. Heptasílabo *yámbico* (2,4,6).

v.14. Dodecasílabo *simétrico* (6+6) *anfibráquico* (2,5) de cada hemistiquio.

v.15. Endecasílabo *a minori* o *sáfico* (4,8,10).

v.16. Dodecasílabo *ternario* o de *dos cesuras* (3,7,11).

---

<sup>396</sup> Domínguez Caparrós, J., *Diccionario de Métrica Española*, ob. cit., pp. 77-75.

El ritmo provoca un juego que se alterna entre yámbico y anapéstico. El peso de la cadencia recae mayoritariamente en las sílabas tercera, sexta y décima.

Pero además de la *clausula rítmica*, en esta casida son importantes de nuevo las conjunciones, las repeticiones y una novedad que el poeta introduce: la abundante puntuación, sobre todo en el segundo verso que viene a forzar las pausas y por tanto, a lentificar la lectura o apresurarla en su ausencia. El resultado es un compás muy dinámico.

Desde la primera estrofa, vemos cómo el poeta granadino compone la armonía del poema. El primer verso, un endecasílabo perfecto, lleva ya en sí la música, pero la presencia de la conjunción coordinada “y” dividiendo ambos hemistiquios, hace que el compás mude de una a otra parte del verso. La conjunción actúa del mismo modo que lo haría un metrónomo desplazándonos de uno a otro lado, en idéntico compás.

Al segundo verso, un alejandrino, el poeta le coloca ni más ni menos que cinco signos de puntuación que nos obligan a parar en la lectura cinco veces. En cada pausa del segundo hemistiquio introduce el poeta una palabra bisílaba, de ritmo trocaico (- v), acentuada en sílaba impar. Y todas con una misma vocal: “a”. Añade además un juego de repetición con las consonantes p/l/b. Un *pizzicato* que antecede a la melodía que se iniciará en los versos siguientes. En la última estrofa vuelve a ralentizar la música del poema con pausas compuestas por la disyuntiva (“o garfio de marfil o gente dormida”) y la profusión de elementos conjuntivos.

## //

**“Lucero solar, mi corazón es tu palacio de estrellas”**

*Al- Mu'tamid*

Este es uno de los poemas que confieren al libro ese “carácter hermético” que lo ha definido, justamente por la complicación de sus imágenes. Una casida más próxima al surrealismo de *Poeta en Nueva York*, aunque encontremos reminiscencias de poemas del *Primer Romancero Gitano* como “El Romance de la luna, luna” (“La luna vino a la fragua/ con su polisón de nardos./ El niño la mira, mira./ El niño la está mirando”); con “Tres Crepúsculos” de las *Suite* (“La tarde está/ arrepentida/ porque sueña/ con el mediodía...”)<sup>397</sup>. Una profusión de imágenes que confieren al poema una belleza que trasciende el sentido.

Las fuentes de las que bebe esta casida son múltiples. Andrew Anderson, por ejemplo, habla de la presencia de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare:

The title conjures up vague associations with *A Midsummer Night's Dream*, which, we remember, was also used in the *Drama sin título*. There are common factors of sleeping and dreaming in the open air -a forest- and people changing into animals. Dream logic, or dream associations and images, then it seems, are what this poem seeks to recreate in verbal form; the basis for the compositions, then, could be imagined as a child day-dreaming about the way the red and within these limits, it is possible to make some connections and to make some headway in the explication of the text.<sup>398</sup>

Sin embargo, al releer la comedia shakesperiana vemos que la convergencia entre la obra de Shakesperare y esta casida no es tan clara, aunque tengamos noche y niños y animales. La obra de teatro, la escribió el poeta inglés con motivo de la boda de Sir Thomas Berkeley y Elisabeth Carey en 1596 y, para recrearla, Shakespeare se inspiró en

---

<sup>397</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas I*, Galaxia-Gutenberg, ob, cit. p.246.

<sup>398</sup> Anderson, Andrew, *Lorca's Late Poetry*, ob. cit., p. 116.



el mito de Teseo e Hipólita. En la casida que nos ocupa, sabemos por el título “al aire libre” que debe tratarse de una noche de verano, la noche como escenario está claro. Si bien podría ser la Noche de San Juan, que marca en España el principio del solsticio de verano, como se ha apuntado en algún lugar; también podría no serlo.

En el poema de Federico García Lorca, aunque parece que los hombres cambian a animales, como apunta Andrew Anderson, sin embargo estamos ante la contemplación del firmamento, que el poeta denomina como “pavimento”, un modo éste muy andaluz de referirse al cielo. Anderson toma el término de un modo literal como el suelo y de un modo figurativo como el cielo: “The “pavimiento infinito (infinite paving) conjures up several different pictures: on the most literal level, the ground, and on more figurative planes either the sky”<sup>399</sup>.

Esa asociación del pavimento con el suelo que hace Anderson esté tal vez influida por las palabras del propio Federico García Lorca cuando en “Como canta una ciudad de noviembre a noviembre”, describe los palacios de la ciudad nazarí con las siguientes palabras: “en Granada se pasean los fantasmas por sus dos palacios vacíos, y la espuela se convierte en una hormiga lenta que corre por un infinito pavimento de mármol...”<sup>400</sup>

Pero si Anderson está comparando este poema con una de las obras más figurativas de Shakespeare, no sería lógico derivar el análisis hacia el lado literal de la palabra, sino que optaríamos por el sentido más metafórico, por mucho que el significado real de pavimento sea “suelo”. Además, en el verso doce, el poeta ratifica la idea de pavimento como cielo estrellado: “por el inmenso pavimento oscuro”.

Encontramos en los versos de Al-Mu’tamid una comparación entre el palacio y el cielo:

Lucero solar, mi corazón es tu palacio de estrellas<sup>401</sup>

---

<sup>399</sup> Anderson, Andrew, *Lorca's Late Poetry*, ob. cit., p. 116.

<sup>400</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. III, ob. cit., p. 140.

<sup>401</sup> Poesía Andalusí, ob. cit., p. 297.

El poeta nos sitúa el escenario del poema: el cielo. Contemplamos el firmamento, sus estrellas, que la distancia permite que sean descritas comparándolas con la flor del jazmín, diminuta, blanca y cuyos tres pétalos le confieren forma estrellada. Los animales que encontramos en este poema no son tanto hombres transformados, tal y cómo ocurría en la obra inglesa, como constelaciones, estrellas, fenómenos meteorológicos, justo lo que vemos al mirar al cielo en la noche. Así, la imagen del “Toro degollado”, no correspondería con ningún hombre con el cuello sangrando.

Se ha hecho un paralelismo entre el toro sangrante y el rojo de los crepúsculos o del alba, dos contrarios que son idénticos en luz y color, aunque uno da paso a la luna y el otro al sol. Podríamos ver también en ese toro una constelación: la de Tauro. En la mitología griega adoptó Zeus la forma de toro para seducir a Europa. *Tau* es la estrella más brillante de la constelación, una gigante roja de primera magnitud. Su color es lo que hace que el poeta describa al toro como degollado. Y en el “Pavimento infinito” (“Mapa. Sala. Arpa. Alba”) se extiende el *Mapa Estelar*, en el que se esparcen las diferentes constelaciones, el *Arpa*, como la *Lira de Orfeo*, con la que éste fue capaz de calmar a demonios y bestias, un pequeño paralelogramo de cuatro estrellas denominado *Arpa Vega*, situado en el borde occidental de la *Vía Láctea* que resplandece además en los meses de verano... El Toro es la constelación de Tauro formada por *Elnath* y *Tauri*, un sistema binario de dos estrellas que forman los cuernos del toro. Dos estrellas mucho más pequeñas, “los jazmines”.

Escribe Federico García Lorca en “La imagen poética de don Luis de Góngora”:

Hesíodo cuenta su *Teogonía* con fervor popular y religioso y el sutil cordobés la vuelve a contar estilizada o inventando nuevos mitos. Aquí es donde están sus arañazos poéticos, sus atrevidas transformaciones y su desdén por el método explicativo.

Júpiter en forma de toro con los cuernos dorados rapta a la ninfa Europa:

Era de el año la estación florida  
en que el mentido robador de Europa  
-media luna las armas en su frente.<sup>402</sup>

---

<sup>402</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. III, ob. cit., p.70.

Características que Federico García Lorca atribuye al poeta cordobés y que va a repetir en su propia obra. “Atrevidas transformaciones” que veremos *in crescendo* según avancemos en la lectura de esta casida. Si tomáramos los versos de Góngora como inspiradores de esta casida, podríamos decir que más que ante una noche de verano, estaríamos ante una noche de primavera, “la estación florida”, estación por otro lado, muy propicia para las tormentas.

La imagen del toro que Lorca cita de los versos de Góngora, “media luna las armas en su frente”, relaciona al ovino con la luna y es que el toro es el único animal cuya simbología, en la mitología clásica, está relacionada con la luna. Sus cuernos son la imagen de la luna nueva, pero también con el sol, el toro es el símbolo de la fuerza creadora, un dios ligado a la fecundidad, es símbolo de la potencia y la fogosidad. Está presente en la mitología griega y romana clásica, Júpiter como hemos visto, pero también Poseidón se representa en muchos lugares con la forma de un toro. En la tradición egipcia, Apis se encargaba además de llevar a los muertos al inframundo. Los persas lo llamaban *Verethragna* y era un símbolo viril. En el *Corán*, la Sura 2, se denomina *AL-Baqarah* (“de la vaca”). En la simbología del Antiguo Oriente, el toro joven representaba la fuerza rebotante, la vitalidad y la fecundidad.<sup>403</sup> Como símbolo de fecundidad encontramos múltiples ejemplos en la *Biblia*. En *Deuteronomio* 33:17 leemos: “Como un toro primogénito es su gloria,/ son sus cuernos los cuernos del búfalo/ con que postra a las gentes”.<sup>404</sup> En *Job* 21:10 : “Sus toros fecundan y no retroceden...”<sup>405</sup>.

---

<sup>403</sup> <http://www.bibliascaticas.net/index.php?lib=d/biblias/blpd/l2/c32.xml&bid=blpd>

<sup>404</sup> *Sagrada Biblia*, ob. cit., p. 248. En *Deuteronomio* 32: 14 (p. 245) encontramos referencia a los toros de Basán, región al este de Genesaret, renombrada por la fertilidad de sus praderas y por el vigor de su ganado: “De los toros de Basán y de los machos cabríos, con la flor del trigo, bebiste la sangre de la uva [...] Comió Jacob y se hartó...”.

<sup>405</sup> *Sagrada Biblia*, íbidem, p.701.

Hemos visto el mismo elemento transfigurado diferentes veces: El toro es Tauro, la constelación; el toro es la luna creciente, es la fertilidad, la fogosidad, la virilidad. El toro es la luna y la luna, como bien sabemos, en árabe es un nombre masculino.

Por otro lado, el jazmín es la flor que simboliza el amor eterno, la sensualidad. El jazmín es la niña, un ramo nocturno, es el cielo, un elefante de nubes grises, es un agua sin sangre, es un agua suave, porque no es el toro.

Y la niña sueña con un toro como ella, un toro de jazmines, sensual, delicado. Una imagen que enfrenta la idea de la vigorosidad del animal con la delicadeza de la flor. Este símil parece tan imposible como mezclar agua y aceite, pero tal vez, no lo sea tanto, porque la fogosidad del animal puede aplacarse, en el deseo de la niña. No es un imposible en tanto que el toro termina siendo el esqueleto de la niña. El esqueleto hace iguales a ambos sexos.

El juego en que las formas cambian como cambian las nubes en el cielo, es un juego al que nos tiene el poeta muy acostumbrados. Leemos en “Amantes asesinados por una perdiz”:

Era un hombre y una mujer,  
o sea,  
un hombre  
y un pedacito de tierra,  
un elefante,  
y un niño,  
un niño y un junco...<sup>406</sup>

La segunda estrofa la introduce un condicional, porque lo que se plantea en este cuarteto es un deseo, un sueño, una probabilidad, un cambio de roles donde la niña que “sueña un toro de jazmines”, sea en realidad un niño, y especifica el poeta “pequeñito”. Un niño frente a ese toro, inocente. Las estrellas, entonces, brillarían más (“los jazmines tendrían mitad de noche oscura”). Si la oscuridad copa una mitad de la noche, la otra mitad debe de ser luz. Y el toro sería manso ante la ausencia del lidiador (“y el toro circo

---

<sup>406</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. I, ob. cit., p.500.

azul sin lidiadores”). En “Juego y Teoría del duende”, el poeta equipara la plaza de toros al cielo, a las constelaciones, a las órbitas: “El toro tiene su órbita -escribe el poeta-, el torero la suya, y entre órbita y órbita hay un punto de peligro, donde está el vértice del terrible juego”<sup>407</sup>.

El circo como símil de la cúpula de cielo. Pero también como imagen circular de una plaza. El circo, como el circo romano, donde la ausencia de lidiadores implica la ausencia de sacrificio. Leemos en “Juego y teoría del duende”: “el torero mordido por el duende da una lección de música pitagórica, y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobre los cuernos.”<sup>408</sup> Aquí no hay lidiadores que arrojen el corazón sobre el toro, hay “un corazón al pie de una columna”, solitario, entre las ruinas del circo. Recordemos que para Federico García Lorca, las musas que inspiran a los poetas, tienen medio corazón de mármol, como el mármol de las columnas de las ruinas de los teatros romanos:

La musa dicta y en algunas ocasiones sopla. Puede relativamente poco, porque ya está lejana y tan cansada (yo la he visto dos veces), que tuvieron que ponerle medio corazón de mármol.<sup>409</sup>

La segunda estrofa es un deseo y la tercera la realidad. En esa tercera estrofa el cielo es un elefante y para Federico García Lorca, el elefante es un animal que a veces relaciona con lo femenino y no precisamente desde un punto de vista positivo. En “Amantes asesinados por una perdiz” escribe el poeta: “¿Será posible que del pico de esa paloma cruelísima que tiene corazón de elefante salga la palidez lunar de aquel trasatlántico que se aleja?”<sup>410</sup> Pero el elefante aquí no es un corazón de paloma, es el cielo, “el cielo es un elefante”, pero no es el cielo azul de la estrofa anterior, del momento

---

<sup>407</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. III., ob. cit., p.160.

<sup>408</sup> *Íbidem*, p.161.

<sup>409</sup> García Lorca, F., “Teoría y Juego del duende” en *O.C.* vol. III., ob. cit., p. 152.

<sup>410</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. I., ob. cit., p.499.

del anhelo. Es la realidad y en ella el cielo es gris como la piel del paquidermo y pesado como el propio animal. Un cielo plomizo en el que el jazmín es ahora lluvia, porque un cielo plomizo acarrea siempre lluvia. Una lluvia triste.

Al analizar este verso Andrew Anderson escribe:

The water suggests fertilization and even semen, but the description as “sin sangre” (without blood) rules out any connection with the (bloody) bull and negates the notion of a life force, suggesting instead sterility and lifelessness.<sup>411</sup>

Ese agua sin sangre, está referida a un agua sin fuerza. En Andalucía algo o alguien “sin sangre” es alguien apagado, sin vida. La imagen puede retrotraernos al “buey de agua” que analizamos, un “buey de agua”, en este caso, sin vida, sin fuerza.

(“Entre el jazmín y el toro”), entre la delicadeza y la fuerza, “garfios de marfil”, que recuerdan las astas del toro, pero también los rayos o la “gente dormida”, la gente únicamente puede dormir en el contexto de una noche apacible, silenciosa, calma. Pero la gente dormida es gente pasiva, y la gente pasiva puede estar referida a aquella gente que no se compromete, que se lava las manos, es decir, a la burguesía. Quizás a esa misma burguesía que Federico García Lorca detestaba tanto.

Dos conceptos que nos oponen de nuevo una imagen agresiva y una imagen plácida, la de la gente durmiendo, como el jazmín frente al toro. Imágenes, en principio, imposibles de conciliar.

El juego en el juego, en el juego, en el juego...de nuevo la *matrioska*. El poeta construye una metáfora entre la sensualidad (jazmín) y la fogsidad (toro) y contrapone la idea de una tormenta, la fuerza viril, frente a una lluvia apacible. Entre todo, quizás lo que sea el deseo real del poeta: el niño como figura del sol, del azul, lo único capaz de aplacar la tormenta, de aplacar al toro, la ausencia de lidiadores, la calma, una normalidad imposible y un corazón que descansa:

---

<sup>411</sup> Íbidem, *Lorca's Late Poetry*, p. 118.

|                                           |    |                                           |
|-------------------------------------------|----|-------------------------------------------|
| Flor de jazmín=estrellas<br>[sensualidad] | // | Toro degollado=nube rojiza<br>[fogosidad] |
| Niña [Noche]                              | // | Niño [Día]                                |
| Elefante=Nube=                            |    |                                           |
| Lluvia suave (agua sin sangre)            | // | Crepúsculo que brama [Trueno]             |
| Gente dormida (noche apacible)            | // | Garfios de marfil [Rayos]                 |

## VI.- CASIDA DE LA MANO IMPOSIBLE

### I

La casida está dividida en cuatro estrofas, cuatro cuartetos, tal y como ha aparecido publicada en las diferentes ediciones. En el manuscrito parece que los versos constituyen un único bloque. La métrica de esta casida es irregular y confusa. Daniel Devoto al analizar la casida escribe:

Se compone de cuartetos con rima asonante en los versos pares, con los demás libres; pero va variando incesantemente su metro, y llega incluso a modificar la disposición de sus rimas. La primera estrofa es enteramente regular (11 x 14 a 11 x 14 a, con la sola singularidad de los cuatro asonantes dispuestos en cascada asindética en los bisílabos finales de su segundo verso); la segunda estrofa es ya asimétrica (11 x 14 b 11 x b), [sic] iniciando un angostamiento métrico que hace de la estrofa siguiente el punto crucial del poema, marcado aún más por la modificación de las rimas (9 c 10 c d 11 d) [sic]; la recapitulación se efectúa en la estrofa final (7 x 12 e 11 x 12 e).<sup>412</sup>

Sin embargo, si nos ajustamos al cómputo silábico cumpliendo las normas métricas de separación de diptongos e hiatos (vocal cerrada + vocal abierta es un diptongo imposible de separar en dos sílabas a no ser que vaya acentuada: quie-ro) y teniendo en cuenta la presencia de sinalefas y acentuación final, la primera estrofa estaría compuesta por dos eneasílabos y dos decasílabos, nunca por endecasílabos y alejandrinos como señala Devoto:

Vv. 1/3:      Yo-no-que-ro-más-queu-na-ma-no [eneasílabo, yámbico, sílabas 3,5,8)  
9/11            1 2 3 4 5 6 7 8 9

v. 2:            u-na-ma-no-he-rí-da-si-es-po-si-ble      [dodecasílabo de seguidilla  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12      (asimétrico (7+5))

No hay sinalefa entre las sílabas 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> atendiendo a que “cuando la h- al principio de la palabra representa la pronunciación como aspirada de la f- inicial de la palabra latina que está en el origen de la castellana, entonces no se puede hacer sinalefa”<sup>413</sup>. Igual ocurre con las sílabas octava y novena, al recaer la acentuación en el verbo, son razones de tipo enfático las que impiden la sinalefa.

<sup>412</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...*, ob. cit., p. 109.

<sup>413</sup> Domínguez, Caparrós, *Métrica Española...*, ob. cit. p. 63.



v.4: aun-que-pa-se-mil-no-ches-sin-le-cho. [Decasílabo compuesto (5+5)  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 asclepiadeo anapéstico]

Además, la rima asonante de esta primera estrofa recaería precisamente en los versos impares, (vv. 1/3: mano/mano) contrariamente a lo que señala Devoto.

En la segunda estrofa tendríamos un endecasílabo “forzado”, es decir, gracias a la acentuación final, y tres “dudosos” alejandrinos:

V.5: Se-rí-a-ún-pá-li-do-lí-rio-de-cál (11+1=12)  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

[Endecasílabo de ritmo ternario<sup>414</sup>, según el cómputo silábico de Daniel Devoto. Pero, si tenemos en cuenta que el acento recae sobre la cuarta sílaba, “un”, tendríamos que obviar la sinalefa, con lo que estaríamos ante un dodecasílabo asimétrico (7+5) también llamado “de seguidilla”.]

V.6: se-rí-a-ú-na-pa-ló-ma-a-ma-rrá-da-a-mí-co-ra-zón (17+1=18)  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

Si no tenemos en cuenta la sinalefa entre la tercera y la cuarta sílaba por recaer la acentuación en “un” y las sinalefas entre las sílabas ocho y nueve y doce y trece por razones de tono enfático y por considerarse, en palabras de José Domínguez Caparrós, una unión violenta de las dos vocales abiertas (“a” “a”)<sup>415</sup> estaríamos ante un verso de dieciocho sílabas, un octodecasílabo compuesto, un tanto alejado de esa intención del poeta de construir alejandrinos, tal y como señalan los diferentes análisis críticos.

v.7: se-rí-ael-guar-di-án-queen /-la-no-che-de-mi-trán-si-to (15-1=14)  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

(Al restar una sílaba estaríamos ante un alejandrino yámbico con acentuación en las sílabas 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup> de cada hemistiquio).

v.8: pro-hi-bie-raen-ab-so-lu-to-laen-tra-daa-la-lu-na

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Para construir este alejandrino, el poeta ha obviado la sinalefa entre la primera y la segunda sílaba. Pero, no olvidamos que tal y como señala Domínguez Caparrós, “la sinalefa es un recurso que el poeta utiliza con libertad”<sup>416</sup>.

<sup>414</sup> Domínguez Caparrós, J, *Métrica Española*, ob. cit., p. 153:

Entre las formas del endecasílabo se encuentra una [...] de ritmo ternario, con acento en cuarta y séptima sílaba.

<sup>415</sup> Domínguez Caparrós, J, *Métrica Española*, ob. cit., p.62.

<sup>416</sup> Íbidem, p.64.

v. 10: pa-ra-los-día-rios-a-cei-tes-y-la-sá-ba-na-blan-ca-de-mia-go-ní-a

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Un verso de veinte sílabas que bien podía haber dividido el autor en dos decasílabos compuestos<sup>417</sup>. Aunque teniendo en cuenta que el verso que le precede es un eneasílabo y los versos siguientes son endecasílabos, el poeta podría haber seguido esta pauta dividiendo los versos en un eneasílabo y un endecasílabo o para ajustar el final del primer verso, en un octosílabo dactílico y un dodecasílabo asimétrico (7+5), también llamado dodecasílabo de seguidilla.

V. 12: pa-ra-te-ner-un-a-la-de-mi-muer-te [endecasílabo yámbico]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

V.13: Lo-de-más-to-do-pa-sa [Heptasílabo anapéstico (3,6)]

1 2 3 4 5 6 7

v.14: Ru-bor-sin-nom-bre-ya, as-tro-per-pe-tuo [endecasílabo yámbico]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

En este verso omitimos la posible sinalefa que “podría” hacerse entre las sílabas 6ª y 7ª, por las razones de tono enfático y esa una unión violenta de las dos vocales abiertas (“a” “a”) que señalaba Domínguez Caparrós y que ya hemos mencionado. Igual que ocurre en el verso siguiente con la vocal “o” de las sílabas 5ª y 6ª. Y sobre todo si tenemos en cuenta la presencia de la coma que impide la posibilidad de la sinalefa.

V. 15: Lo-de-más-es-lo-o-tro-vien-to-tris-te [endecasílabo melódico]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

V. 16: mien-tras-las-ho-jas-hu-yen-en-ban-da-das. [endecasílabo yámbico]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De este modo el poema quedaría, dentro de la diversidad de metro, estructurado de un modo más simétrico, de manera que en la primera estrofa se alternarían dos eneasílabos y dos decasílabos. La segunda estrofa estaría compuesta por un endecasílabo de inicio y tres (“intentos”) alejandrinos. La tercera estrofa alternaría dos eneasílabos con el endecasílabo del verso doce. El elemento discordante residiría en el verso décimo de veinte sílabas. Y la estrofa final estaría compuesta por un heptasílabo inicial y tres endecasílabos, un *cuarteto lira*, “una de las estrofas de la *canción alirada* que

---

<sup>417</sup> Íbidem, p. 151: El decasílabo compuesto de dos pentasílabos [...] también llamado *verso asclepiadeo*. [...] La manera normal de manifestarse es la polirrítmica, es decir, sin ajustarse estrictamente, en toda una composición, al ritmo dactílico o yámbico de los pentasílabos de que se compone.

combina heptasílabos y endecasílabos que [...] pueden encontrarse con rima asonante”.<sup>418</sup> El poema alterna en los cuartetos un verso más breve de inicio y tres más largos, la única excepción, sería la primera estrofa que alterna poemas breves con poemas largos, lo que crea el ritmo musical.

Otro de los elementos claves que encontramos en este poema es la figura retórica de la repetición de una o varias palabras al principio del verso, la anáfora que hemos visto reutilizada frecuentemente en este poemario y con un objetivo idéntico: el de crear un ritmo con un pulso repetitivo a modo de cantinela. Y así, desde la primera estrofa la encontramos presente en el primer y tercer verso (“Yo no quiero más que...”). En la segunda estrofa: “Sería una...”, “sería...”. En la tercera estrofa vuelve a usar el mismo enunciado del principio: “Yo no quiero más que...”, a la que se añadiría “para los...” y “para...” de los versos décimo y duodécimo que se alternan con los anteriores. Y en la última estrofa encontramos repetida la composición adverbial “lo demás...”. En este sentido, señala Daniel Devoto que “más que por su metro, la casida se organiza en sus cuatro anáforas”<sup>419</sup>. Anáforas que como el bajo o la percusión en una orquesta, marcan el ritmo tonal de este poema.

## //

***“Sin ti, ni tengo placer,  
ni el perfume es puro,  
ni es de verdad”***

*Al - Mu`tamid*

La intensidad de este poema iría *in crescendo* hasta llegar a su pico más alto en el verso décimo, con las veinte sílabas que lo componen. Una clase de canción en la que, a partir de ahí, iniciaría el descenso rítmico. Desde el punto de vista semántico, el sentido de esta casida llegaría hasta la cima de ese largo verso, para iniciar el descenso que conduce hasta verso final. Y, una vez más, jugamos al doble juego.

---

<sup>418</sup> Íbidem, p. 198.

<sup>419</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* Ob. cit., p.110.

Establecido el ritmo con las secuencias melódicas, con la acentuación de la sílaba y el cómputo de la misma, más largo o más breve dependiendo de la intensidad que quiera darle en la lectura al poema, Federico García Lorca vuelve a construir un juego de contrarios que añade al ritmo y al empleo repetitivo de las anáforas, otra vuelta de tuerca en la complejidad de la composición del poema. Es decir, lo que quiere el personaje poético es precisamente lo que no quiere. El poeta podía haber escrito: “Yo quiero una mano”, pero lo que repite hasta la saciedad es “Yo no quiero más que una mano”. Construye el deseo con la negación, para reforzar así la intensidad de ese deseo. Y lo repite hasta en cuatro versos (vv. 1, 3, 9, 11), a modo de letanía, de oración que se reza con la fuerza y la vehemencia del que se aferra a la palabra repetida, como si redundar en ella fuese la llave mágica que abriese el cofre de los deseos.

La mano como símbolo de amistad. En la iconografía judía venía a simbolizar el deseo de recibir bendiciones y protección. El personaje poético está buscando a alguien que le acompañe durante su vida (“Yo no quiero más que esa mano/ para los diarios aceites y la sábana blanca de mi agonía”), y durante la muerte (“sería el guardián que en la noche de mi tránsito/ prohibiera en absoluto la entrada a la luna”). Ángel Álvarez de Miranda en *La metáfora y el mito* escribe: “Para la religiosidad primitiva y arcaica la luna contiene en sí a la muerte, la sufre y la trasciende. Luna y muerte son inseparables. Por eso existe toda una categoría de mitos primitivos destinados a explicar el origen de la muerte en los que la luna es presentada como autora, inventora y distribuidora de la muerte.”<sup>420</sup> Sin embargo, todas las referencias bíblicas que encontramos hacen referencia a la luna como símbolo de tiempo y permanencia:

*Como la luna que permanece para siempre, será firme su sede en las alturas.*  
(Salmos 89:38)

*Hiciste la luna para medir el Tiempo.*  
(Salmos 104:19)

---

<sup>420</sup> Álvarez de Miranda, Ángel, *La metáfora y el mito*. Taurus. Madrid, 1963, p. 41.

*También la luna, siempre en el momento preciso, marca las épocas y señala los tiempos.*  
(Eclesiásticos 43:6)

Y cuando aparece relacionada con la muerte, lo hace o bien para señalar el tiempo en el que debe hacerse un sacrificio (“El día de la luna nueva, en cambio, presentará un ternero sin defecto, seis corderos y un carnero sin defecto” (Ezequiel 46:6)) o bien como augurio (“Porque los astros del cielo y sus constelaciones no irradiarán más su luz; el sol se oscurecerá al salir y la luna dejará de brillar” (Isaías 13:10). “El sol se convertirá en tinieblas y la luna en sangre, antes que llegue el Día del Señor” (Hechos 2:20)). Pero nunca como la muerte misma.

La idea de la luna equiparada a la muerte es una idea que, como bien señala Manuel Antonio Arango, viene “de los románticos españoles y más hacia el lado de Juan Ramón Jiménez, sobre todo el del primer período”<sup>421</sup>. Esa preferencia por la noche, por la luna, a veces como testigo del amor, a veces como augurio o presagio de la muerte, la veíamos claramente en los románticos. La noche, lugar ideal para las traiciones. La noche como correlación de los estados de ánimo del poeta romántico<sup>422</sup> que prefiere al astro nocturno y su luz blanquecina antes que la claridad del día. A veces, incluso más que la luz en sí, su reflejo<sup>423</sup>. Pues, como bien sabemos, la luz de la luna es una una mentira, no es más que el reflejo de la luz del Sol. En este sentido leemos aclara Ginés Torres en La luz de la poesía española del siglo XVI, que:

La luna es una “plateada rueda” que se va moviendo pero que, [...] no emite luz. En la tratadística renacentista la luna va a ser ejemplo de la luz -el conocimiento- recibido de

---

<sup>421</sup> Arango, Manuel Antonio, *Símbolo y Simbología en la obra de Federico García Lorca*, ob. cit. p.58.

<sup>422</sup> Ver: Béguin Albert, *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978.

<sup>423</sup> Ver: Abrams, M.H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral Ed., 1975.

una manera pasiva: cuerpo celeste que no brilla por sí mismo, sino recibiendo la luz del propio sol.<sup>424</sup>

En el verso que nos ocupa, la luna está presente (“prohibiera en absoluto la entrada de la luna”), la luz de la luna que entra por la ventana y que de un modo rotundo el poeta insiste en que esté presente en la habitación cuando llegue el momento de su muerte. Andrew Anderson al analizar este verso en *Lorca Late's Poetry*, escribe:

On a literal level, it will stop the moonlight from coming through the window -the subject of several folk beliefs- and it will prevent the personified moon from coming into the room where he will lie dying.<sup>425</sup>

Parece que el crítico en su análisis no es consciente de la doble negación del verso, pues “on a literal level”, en un sentido literal, “prohibiera en absoluto”, viene a otorgar justamente el sentido contrario de prohibir. Al añadir el poeta “en absoluto” está convirtiendo la negación en una afirmación tajante: la luz de la luna debe estar presente. Una imagen de lo más teatral.

Escribe M<sup>a</sup> Soledad Catalán:

La presencia de la luna aumenta la idea de la muerte, como en *Don Álvaro*, pues cuando por uno de los balcones se vea un “cielo puro iluminado por la luna” (II,5) morirá fortuitamente el Marqués. En *Don Álvaro de Luna*, cuando “la luna sale de entre las nubes e ilumina todo el teatro” (II,10) asesinan a Vivero, lanzándolo desde una torre.<sup>426</sup>

También en este verso podemos ver la imagen absolutamente teatral del moribundo en el lecho, asido por una mano amiga y con la luz de la luna iluminando la escena. Es el dramaturgo, el comediógrafo el que aflora en la imaginería del poema. Y es en el Romanticismo cuando se introduce la iluminación de la luz de la luna en el teatro:

El mayor éxito del juego de luces lo dio la iluminación de la escena por la luz de la luna. En el inventario de 1833, se recoge un cajón de hojalata para la luna. En el de 1840 del teatro de la Cruz, se nombra “Cristal de luna de Ipermestra” y un “quinqué de la luna

---

<sup>424</sup> Torres Salinas, Ginés, *La luz en la poesía española del siglo XVI (Garcilaso, Fray Luis, Aldana y Herrera)*, Granada, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Literatura, (Tesis dirigida por D. Andrés Soria Olmedo y Miguel Ángel García) 2013, p. 267.

<sup>425</sup> Anderson, Andrew, *Lorca Late's Poetry*, ob. cit. p. 123.

<sup>426</sup> Catalán Marín, M<sup>a</sup> Soledad, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 178.

con su caja y todo su aparato en general”. Había además telones de fondo con luna. [...] Tuvo mucho éxito el estreno de *Lucrecia Borgia*: “un nuevo y sorprendente efecto de luna, merced a cierta combinación de luces que hasta entonces no se había podido conseguir”<sup>427</sup>.

La noche en el telón de fondo y una compañía que reconforte (“Yo no quiero más que esa mano/ para tener un ala de mi muerte”). Una mano que el poeta convierte en ala, transfigurando al hombre en ángel, en ángel custodio. Pero el ángel es también el instrumento de revelación, el mensajero de Dios en todas las religiones, como tal aparece en el Corán, en los Evangelios (Salmos) o en la Torá. No olvidamos tampoco que los ángeles en la pintura renacentista son la iconografía de Eros.

El poeta busca una pareja que vaya más allá de una simple noche de pasión (“aunque pase mil noches sin lecho”). El poeta específica quiere que sea una “mano herida” (“una mano herida, si es posible”). Quizás lo normal sería que se tratase de una mano fuerte, todo lo contrario a lo que demanda la voz poética. Aunque en la simbología bíblica una “mano herida” está aludiendo a alguien que se caracteriza por su incapacidad para entender las verdades espirituales y la mano simboliza el trabajo, el hecho de que está herida quizás nos esté describiendo a alguien que como él, vive la imposibilidad de conseguir a su vez otra mano que le haga compañía. El poeta se está refiriendo a alguien como él, alguien cuya condición le impide convivir con una mano amiga.

Una mano que sería “un pálido lirio de cal”, escribe el poeta. Un lirio de cal es un lirio blanco, un corazón tierno, puro y confiable, veíamos ya. Nos hemos referido extensamente en este trabajo a los diferentes significados del “lirio”, pero podemos añadir el sentido de belleza con que aparece en la Biblia, por ejemplo en el *Cantar de los Cantares* 2:1.3:

Yo soy la rosa de Sarón,  
Y el lirio de los valles.  
Como el lirio entre las espinas,

---

<sup>427</sup> Íbidem, p. 83

Así es mi amiga entre las doncellas.  
Como el manzano entre los árboles silvestres,  
Así es mi amado entre los jóvenes.

En Mateo 6:27, leemos:

Fíjense en los lirios: no hilan ni tejen; sin embargo, les aseguro que ni Salomón, en el esplendor de su gloria, se vistió como uno de ellos.

En el verso sexto escribe el poeta: “sería una paloma amarrada a mi corazón”. Al pensar en la paloma irremediamente nos quedamos con la historia más próxima que es la historia de la cristiandad, la paloma como representación de la paz y la conciliación (*Génesis*: 8). Símbolo de la sencillez (“¡Miren! Yo los envío a ustedes como ovejas en medio de lobos. Sean, pues, astutos como serpientes, aunque también sencillos como palomas”. (Mateo 10:16)). Escribe San Juan de la Cruz refiriéndose a la paloma en relación con la sencillez que debe tener el alma que busca a Dios:

Y llámala paloma, porque así la llaman en *Los Cantares*, para denotar la sencillez y mansedumbre de condición y amorosa contemplación que tiene.<sup>428</sup>

La paloma es también el símbolo del Espíritu Santo, no hay más que echar un vistazo a los cuadros de la Anunciación, por ejemplo la obra de Fra Filippo Lippi o de Fra Angélico.

Si nos remontamos a la antigüedad grecoromana, la paloma es símbolo del erotismo. Ave asociada con Venus, pues este era el animal en el que, de tanto en tanto, la diosa se convertía. Su hijo Cupido hereda las alas de las palomas que acompañaban siempre a su madre. La paloma fue así representada como símbolo erótico en la pintura

---

<sup>428</sup> San Juan de la Cruz, *El Cántico Espiritual*, Canción XXIV, Clásicos Castellanos. Espala-Calpe, Madrid, 1952, pp. 225-257.



del Renacimiento<sup>429</sup> e incluso hasta en cuadros de principio del siglo XX. Ángeles y palomas con un doble sentido, el religioso y el pagano, como definitorios de las características que debe tener la persona buscada, la paz, la espiritualidad, la belleza, pero también el erotismo. Esa mano que el poeta identifica con el deseo de una compañía que no habrá de llegar nunca, pues jamás lo permitirían las convecciones sociales, ha sido comparada por Andrew Anderson<sup>430</sup> con aquella que el propio García Lorca evoca en la “Elegía a María Blanchard”, sin embargo, la mano que aparece en este texto es la mano de Dios o la del Destino, aquella que hizo que su madre cayera por la escalera estando en avanzado estado de gestación e hizo que María naciera aquejada de cifoescoliosis con doble desviación de columna, padeciendo cojera y enanismo. Esa “mano” es la del Destino o la mano de Dios (María se convirtió en una persona muy religiosa), la que le otorgó la fealdad y a la vez la genialidad.

Mario Hernández analiza también la imagen de las manos en la obra del poeta granadino como un elemento recurrente en la misma. Mario Hernández nos lo hace ver en, por ejemplo, los dibujos surrealistas de las manos cortadas; en el poema “Martirio de

---

<sup>429</sup> Un ejemplo de esta pintura lo encontramos en cuadros como:

“Venus, Marte y Amor” de Perugino.

“Venus y Psique” de Rafael.

“Ninfa junto a la Fuente” de Kassel.

“Melancolía” de Granach.

“Venus, Cupido, El Tiempo y la Locura”, de Bronzino.

“Adonis descubriendo a Venus” de Cavacci... etc...

“Tannhäuser en el Venusberg”, de John Collier (1901): un decorado dorado distintivo del quattrocento italiano. La imagen de Venus rodeada de palomas.

Federico Schopf en *Del Vanguardismo a la antipoesía: Ensayos sobre la poesía de Chile* (LOM Chile, 2000, p. 129) habla extensamente sobre el mito erótico de la paloma en los cuadros del Renacimiento.

<sup>430</sup> Escribe Anderson en *Lorca Late's Poetry* (ob. cit. p.121): Lorca used almost identical imagery in his “Elegía a María Blanchard”: ... esa mano [de Cristo] la ha socorrido en el terrible parto, en que la gran paloma de su alma apenas si podía salir por su boca sumida.

Santa Olalla”,<sup>431</sup> en la conferencia dedicada a Soto de Rojas<sup>432</sup>, en “ la prosa “Santa Lucía y San Lázaro” que *Revista de Occidente* publica en noviembre de 1927, en la que surge otra mano sangrante, “la inmensa mano cortada de la guantería, poema en el aire, que suena, sangra y borbotea como la cabeza del Bautista”<sup>433</sup>. Que se trata de un elemento por el que García Lorca tiene cierta querencia, es indudable, pero todas estas manos sangrantes y cortadas, nada tienen que ver con la que se anhela en esta casida. De todas las señaladas por Mario Hernández, quizás la que estaría más cerca de la idea de esa mano imposible, es la descrita por Agustín Espinosa en la novela poemática *Crimen*, publicada en 1934, y de la que Mario Hernández reproduce un breve extracto:

Yo busco una mano desesperadamente. Imitada sin fortuna en mármoles, ceras y bronces. Una mano lívida, fría, yerta. Que descorra las cortinas de mi alcoba, que guíe mis deslucidos pasos, que quiebre en el aire, entre sus dedos dulces, saetas enemigas, que se apoye en mis horas peores sobre mis desvelados hombros<sup>434</sup>

Hernández matiza que la casida estaría “inspirada en una prosa del surrealista canario Agustín Espinosa”<sup>435</sup>, pero quizás habría que recordar que este poema está fechado el 4 de abril de 1934 “a bordo del Contebiancamano”, es decir, es uno de los poemas que escribió en Buenos Aires o a bordo del barco de vuelta a España y la novela *Crimen*, aunque se anunció su aparición en *La Gaceta de Arte* a finales de 1933, fecha en la que nuestro poeta no está en España, sin embargo no se publica hasta finales de 1934,

---

<sup>431</sup> García Lorca, Federico, “Martirio de Santa Olalla. El martirio. II”, *Obras Completas* vol. I. Galaxia-Gutenberg, ob. cit. p. 447:

Por el suelo, ya sin norma,  
brincan sus manos cortadas  
que aún pueden cruzarse en tenue  
oración decapitada.

<sup>432</sup> García Lorca, Federico, “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos” en *Obras Completas* vol. III, Galaxia-Gutenberg, ob. cit. p. 83: “He aquí la puertecita discreta, donde está la mano cortada del llamador, esa mano de crimen florentino que lleva una sortija en el índice”.

<sup>433</sup> García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit...* Mario Hernández (ed), ob. cit. p. 30.

<sup>434</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>435</sup> *Ibidem* p.27.

cuya primera edición vería la luz en este año en Gran Canaria, así que habría que cuestionarse si no se trata de un lugar común.

Federico García Lorca juega con el artículo indeterminado “una” y el pronombre demostrativo “esa”: en la primera estrofa lo que el personaje poético quiere es “una” mano, no específica de quién, cómo es... Es más, parece como si los detalles fuesen algo irrelevante. En la tercera estrofa, ya quiere “esa” mano. Es una mano concreta, “esa” designa lo que está cerca, designa algo concreto. Entre el indeterminado y el pronombre demostrativo ha ocurrido algo: la aparición de “el guardián”. La mano debe pertenecer a un hombre, y en pocos lugares de su obra el poeta especifica de un modo tan rotundo el género del objeto al que el personaje poético desea.

La última estrofa de esta casida (“Lo demás todo pasa./ Rubor sin nombre ya, astro perpetuo./ Lo demás es lo otro; viento triste,/ mientras las hojas huyen en bandadas.”), a la que hemos aludido en otra parte de este trabajo en relación con los versos de Omar Jayyam sobre la fugacidad del tiempo, es el colofón explicativo del poema. Sin esa mano está lo demás y “Lo demás es lo otro”, lo establecido, la mano posible, pero triste (“viento triste”), la mano cuya compañía no desea el poeta. Y el tiempo pasa y pasa la oportunidad (“rubor sin nombre”), se olvida aquel que era capaz de encender los colores, que estaba ahí como un astro en el firmamento (“astro perpetuo”). La vida pasa (“mientras las hojas huyen en bandadas”), representada en la imagen de las hojas del otoño arrastradas por el viento en remolinos. El final de esta casida ratifica la imposibilidad de conseguir esa mano y nos deja el sentimiento de tristeza que provoca la frustración de la imposibilidad.

María Jesús Rubiera Mata nos señala un poema de Abd Rabbih, donde aparece la mano de un modo reconfortante, muy en la línea de esta casida:

Pero el mejor representante de la poesía de inspiración cortés es Ibn ‘Abd Rabbih, en quien el amado se transfigura en espectro de luz, genio, con la presencia de la muerte del amor:

El espectro de mi amado viajó de noche desde lejos  
para mediar entre mis ojos y el sueño;

pasó la noche, hasta el amanecer, con mi mano  
como almohada de su mejilla, y la suya,  
como almohada mía.

No sé si eres genio que me ha cautivado, ser humano,  
sol del mediodía que brilla para mí, o luna  
u ojos que conducen los deseos con su mirada  
hasta que es como si estuviese la muerte en ella.<sup>436</sup>

---

<sup>436</sup> Rubiera Mata, M.J., *Literatura Hispanoárabe*, ob. cit., p.61/62.

## VII.- CASIDA DE LA ROSA

### I

Hemos comentado ya en este trabajo cómo esta casida ha sido publicada con la forma de tres cuartetos, obviando el manuscrito en el que el poeta enlaza claramente con una línea serpenteante el verso tercero con el segundo, que en la mayoría de las ediciones aparecen como dos versos diferentes. Existe, del mismo modo, la división en dos de los versos sexto y noveno, cuando en el manuscrito del poema ambos versos van claramente unidos. No sabemos qué criterio es el que se sigue para transformar esta casida que el poeta compuso con tres estrofas de tres versos cada una, en un poema tetrástico, compuesto por estrofas de cuatro versos y cuya estructura y rima (abca, abca, aaba) no se ajustaría a ninguno de los cánones de la métrica que define a los cuartetos. Mientras que si lo analizamos tal y cómo lo encontramos en los manuscritos del poeta, estamos ante tres tercetos consonantes cuyas dos primeras estrofas, siguiendo el canon del terceto, riman en consonante con el esquema abA y la última estrofa es un terceto monórrimo, cuya rima es la misma en los tres versos (aaA), una forma propia de la poesía medieval y que se recupera en el Modernismo, como señala Domínguez Caparrós en su *Diccionario de Métrica Española*<sup>437</sup>. Tres tercetos cuya estructura es la misma. Un primer verso trisílabo, un segundo verso heptasílabo y un tercer y último verso largo (13/14 sílabas, dependiendo de si se hace o no sinalefa).

Lo que nos propone el poeta granadino en esta composición es una estructura parecida a la *soleá* (tercetos de arte menor que riman primero con tercero y el segundo verso queda suelto), pero que en este caso, además, por la variedad silábica y sobre todo por el hecho de que el primer verso de cada estrofa es trisílabo, sería una *soleariya*

---

<sup>437</sup> Domínguez Caparrós, J., *Diccionario de Métrica Española*, ob. cit. p. 428.

(soleá cuyo primer verso es trisílabo<sup>438</sup>), también llamada en el mundo del cante *Soleá quebrada*.

Además, el compás de esta casida estaría marcado por la repetición del primer verso de cada estrofa que podríamos definir más que como una anáfora, tal y como ocurría en la casida anterior, como una *copla capdenal* (“poema en el que el primer verso de cada estrofa empieza con la misma palabra o palabras o cada estrofa comienza con el mismo verso”<sup>439</sup>).

Esa reiteración se une, para dotar al poema de una musicalidad muy concreta, a la cadencia rítmica que repite un ritmo yámbico en sílaba par (“la-ró-sa”) de los trisílabos. La cadencia rítmica del poema, tal y como aparece publicado, estaría formado por los heptasílabos de los versos 2,3,10, heptasílabos anapésticos (3,6); mientras que la acentuación de los heptasílabos de los versos, 4,7,8,10,11 y 12 serían heptasílabos yámbicos (2,4,6). Y en el verso sexto estaríamos ante un decasílabo anapéstico o de himno (3,5,9).

Sin embargo, si nos atenemos al manuscrito, los versos tercero y cuarto, por un lado y los versos séptimo y octavo, por otro, formarían un tridecasílabo compuesto (7+6), haciendo todas las sinalefas posibles. Sin embargo, si evitamos la sinalefa entre las vocales /a/ final de /buscaba/ y /o/ de /otra/, por recaer el peso de la acentuación en esta última, estaríamos ante tres alejandrinos:

V.3: ca-sie-ter-naen-su-ra-mo-//bus-ca-ba-o-tra-co-sa. [Alejandrino mixto]  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

V.6: con-fín-de-car-ney-sue-ño-//bus-ca-ba-o-tra-co-sa. [Alejandrino yámbico]  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

V.9: In-mó-vil-por-el-cie-lo //-bus-ca-ba-o-tra-co-sa. [Alejandrino yámbico]  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

---

<sup>438</sup> íbidem, p. 406.

<sup>439</sup> Domínguez Caparrós, J. *Diccionario de Métrica Española*, ob. cit. p. 86.

## //

**“La rosa viene envuelta en espinas”**  
Al Gazzar

Nueve versos en los que el poeta se ha aproximado a la perfección en todos los sentidos: en la composición del ritmo con el acento posicionado en idénticas sílabas, en la melodía compuesta por la reiteración de los versos, pero también de nuevo, en el doble juego que establece. El símbolo de la rosa es el tema central del poema, como bien apunta Andrew Anderson, (“The symbol of the rose is of course central to the poem”<sup>440</sup>). No hay duda de esa afirmación, pero no es menos importante explicar los sutiles retruécanos por los que el poeta nos lleva para contarnos qué es lo que busca y qué es lo que no busca la rosa y, sobre todo, cómo nos lo muestra.

Por un lado, con la negación: el poeta en lugar de aclararnos directamente qué es lo que busca la rosa, nos dice primero lo que NO busca: “La rosa/ no buscaba la aurora/ [...] /buscaba otra cosa// [...] /no buscaba ni ciencia ni sombra/ [...] /buscaba otra cosa/ [...] /no buscaba la rosa/ [...] /buscaba otra cosa”. Negación que repite como arranque de cada estrofa para darle mayor fuerza.

Lo que el poeta hace con la negación es mostrarnos todos los significados que se atribuyen en la tradición clásica a la rosa y que al poeta no le interesan, quizás precisamente, por resultar demasiado recurrentes, por ser un lugar común. Lo que la rosa quiere se descubrirá por descarte de todo lo que no quiere. Y para ello, Federico García Lorca, encubre en estos versos a sus maestros. Es decir, el poeta huye de la tradición y lo hace usando la tradición. Así, tal y como vimos en su momento, aunque sea muy evidente la relación de la rosa de esta casida con la rosa de Darío en el poema “Yo persigo una forma...”<sup>441</sup>, sin embargo, Federico García Lorca construye un artificio, una

---

<sup>440</sup> Anderson, A, *Lorca Late's Poetry*, ob. cit. p. 125.

<sup>441</sup> *Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, botón de pensamiento que busca ser la rosa.*  
Darío, Rubén, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977 ob. cit. p.240.

vuelta de tuerca más. Porque si en el poema de Darío “la forma”, “un botón de pensamiento” buscaba “ser la rosa”, aquí es la rosa la que busca otra cosa, quizás persiga la forma o ese botón de pensamiento.

Lo que hace el poeta es situar al lector en el lado inverso, coloca al lector frente a un espejo que le mostrará el reflejo opuesto. Aunque a simple vista parezca que estamos ante un mismo concepto. De tal modo que, si la rosa del nicaragüense era la metáfora de una poética, no es eso lo que la flor del poeta granadino está buscando.

Si Darío buscaba una voz definida en la imagen de esa rosa, Juan Ramón Jiménez buscaba en ella la perfección. Escribe Ricardo Gullón:

A menudo se cita el decir de Juan Ramón sobre el poema -«No le toques ya más, que así es la rosa»-, pero se desconoce que el propio poeta, comentando sus versos, aclaró que si tal decía, era «después de haber tocado el poema hasta la rosa». Quiso expresar con estas palabras su aspiración difícil a la «perfección viva», a la perfección conseguida sin forzar las cosas, arduamente, mas sin llegar al punto de frialdad que delata lo yerto, lo agotado y sin vida. En el empeño por conseguir una poesía perfectamente desnuda, Juan Ramón fue renunciando tanto al soporte sentimental como al artificio retórico. A propósito de su obra es adecuado utilizar el término desnudez: progresivamente fue despojándola de los usuales ropajes, mitificando su concepto, y también identificándose apasionadamente con ella.<sup>442</sup>

No es nuestra flor la metáfora de una poética pura, a pesar de ser la rosa el símbolo de la belleza. Otra pista que nos da el poeta de lo que la rosa no es, es “aurora”. La rosa se ha identificado en la mitología con la Aurora. Leemos en *Las Metamorfosis* de Ovidio:

Y mientras el esforzado Faetón admira todo aquello y contempla  
su primorosa fábrica, he aquí que por el luminoso oriente  
la Aurora madrugadora, ha abierto sus puertas púrpureas  
y sus atrios llenos de rosas; huyen las estrellas,  
cuyas filas cierra Lucífero, el último en abandonar la guardia del cielo.

[...]

Diré la verdad con permiso de la diosa: por my atractivo que sea su rosado rostro,  
por mucho que ella gobierne el lindero entre la luz y la noche,  
por más que me nutra de agua de néctar, yo amaba a Procris;<sup>443</sup>

---

<sup>442</sup>Gullón, Ricardo, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960, p.131.

<sup>443</sup> Ovidio, *Las Metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, pp. 105/266.



Federico García Lorca nos la aleja de la naturaleza, de ese sentimiento de unión panteísta con ella. Un sentimiento que también encontramos en Juan Ramón, como vemos en el artículo de Ricardo Gullón antes mencionado:

El símbolo declara el afán de perdurar y también el más complejo y secreto de incorporarse a la corriente imperecedera de la naturaleza, al principio creador en su manifestación radiante. En algún momento pudiera hablarse de un panteísmo *sui generis*, sobre todo si se recuerda el extraordinario poemita que a continuación transcribo como muestra depurada de esa voluntad de fusión y transformación en la naturaleza, implícita en este simbolismo:

A veces siento como la rosa  
que seré un día,  
como el ala  
que seré un día.

Y una errancia me coje ajena y mía,  
mía y de ala;  
y una errancia me envuelve ajena y mía,  
mía y de rosa.

(Canción 347)<sup>444</sup>

Es claro que la rosa de esta casida no quiere ser esa flor mitológica que Cibele creó en venganza contra Afrodita para que su belleza hiciera competencia a la diosa. Ni quiere ser el motivo que da nombre a la Isla de Rodas, las lágrimas de Venus por la muerte de Adonis, la adorada por babilonios, sirios, egipcios, griegos y romanos...

La verdad de la rosa es la mentira (“casi eterna en su ramo”), la apariencia. Si está en el ramo es porque está fresca y al mirarla así parece que es inmutable. Sin embargo, sabemos que esa apariencia de eternidad es efímera. Esa realidad se impone por encima de cualquier mito. El adverbio “casi” (“poco menos de”<sup>445</sup>) viene para golpearnos y arrancarnos de la obnubilación de la apariencia.

La rosa nos evoca inmediatamente la fugacidad del tiempo, la transitoriedad del ser humano y la rapidez con la que la vida se escapa. No hay en esta casida, sin

---

<sup>444</sup>Gullón, R., *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, ob. cit., p. 156.

<sup>445</sup> Primera acepción del DRAE.

embargo, una lección de *Carpe Diem*, aunque en un principio pudiera parecernos así. El poeta no nos pone la rosa como ejemplo de la necesidad de aprovechar hasta el último aliento. Es la certeza de la rosa frente al mito, lo que no quiere ser. Es la huida de “la apariencia” lo que la rosa busca, quizás como el propio personaje poético.

En el *Asno de Oro* de Apuleyo, el asno se convierte en hombre al comer rosas. Es la alegoría del saber, del conocimiento. La belleza, pero también la sabiduría encarnadas en las rosáceas. Aunque nuestra rosa quiere alejarse de este otro concepto, pues “no buscaba ni ciencia ni sombra”. Para descartarnos esta idea de la rosa como figura del conocimiento, García Lorca utiliza en un claro homenaje, las palabras del que también fue su maestro, don Antonio Machado, cuando leemos en el poema XLVI titulado “La noria” del libro de las *Soledades*<sup>446</sup>:

Yo no sé qué noble,  
divino poeta,  
unió a la amargura  
de la eterna rueda  
la dulce armonía  
del agua que suena.  
Y vendó tus ojos  
¡pobre mula vieja!...  
Mas sé que fue un noble,  
divino poeta,  
corazón maduro  
de sombra y ciencia.

Esa noria intemporal que lleva al poeta a un arranque sin tregua, a un eterno reinicio de su obra, como la mula que gira moviendo la rueda del molino para que surja el agua clara, así el poeta está obligado a recomenzar. Pues el corazón del poeta está lleno de conocimiento (“ciencia”) pero también de oscuridad, de desconocimiento (“sombra”). Nada de eso quiere nuestra rosa, cuya única evidencia es ser “confín de carne y sueño”, el límite entre el cuerpo y la imaginación, entre lo material y lo inmaterial, ambos condenados a desaparecer.

---

<sup>446</sup> Machado Antonio, *Poesías Completas. Poesía y Prosa*, Tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1981, p. 461.

La conclusión final de esta casida es que la rosa no quiere ser lo que es, belleza, conocimiento, poesía pura, lo efímero... La rosa “inmóvil por el cielo”, inmutable en su sentido a lo largo de los tiempos. Una descripción impecable de la apariencia de lo estático al mirar al cielo, como si la tierra estuviese quieta y nada cambiase en ella, cuando la realidad es que la mutabilidad sucede en todo continuamente y a una velocidad de vértigo.

La rosa no quiere ser ella misma, quiere ser cualquier otra cosa. Cualquier otra cosa que no sea ella misma, por muy bella, sabia y perfecta que sea su condición. Apliquemos este deseo al propio personaje poético y obtendremos lo que busca la rosa.

Entre los primeros poemas que compone Federico García Lorca, encontramos el poema “La oración de las rosas”, una larga composición de ciento catorce verso datado el 7 de mayo de 1918<sup>447</sup>. Un poema que nos evidencia cómo el tema de la rosa preocupa a Lorca desde sus primeras composiciones. En este poema está presente Darío (“Pánidas, sí, pánidas;/ El trágico Rubén/ Así llamó en sus versos”), presente Verlaine (“Al lánguido Verlaine,/ que era rosa sangrienta/ y amarilla a la vez”), está presente Venus (“Flor de Venus furiosa y tonante”), la belleza (“Madres de todo lo bello,/ sois eternas, magníficas, tristes”), la poesía, el conocimiento (“Tibios sancta sanctorum de la eterna poesía,/ Neáporis grandiosa de todo pensamiento”), en definitiva, está presente en esta oración primera todo lo que en la madurez del poeta, la rosa no quiere ser. Una oración en la que Federico García Lorca se dirige a las rosas como si se tratara de santos, de diosas, y les habla, y les susurra, y les suplica y les ruega:

[...]  
Santas rosas divinas y varias,  
Esperanzas, anhelos, pasión,  
Deposito en vosotros, amigas.  
Dadme un cáliz vacío, ya muerto,  
Volcaré mi fatal corazón.

---

<sup>447</sup> Según Miguel García Posada, el poema fue “Publicado por Luis Rosales, “Federico García Lorca: siete poemas y dos dibujos inéditos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (Madrid) Julio-Agosto de 1949. pp. 9-18. (O.C.vol. IV, “Notas al texto”, p. 1101).

¡Aves rosas, estrellas solemnes!  
Llenas rosas de gracia y amor,  
Todo el cielo y la tierra son vuestros  
Y benditos serán los maestros  
Que proclamen la voz de tu flor.  
Y bendito será el bello fruto  
De tu bello evangelio solemne  
Y bendito tu aroma perenne,  
Y bendito tu pálido albor.<sup>448</sup>

La personificación de las flores es muy común en la poesía árabe. Encontramos en el poeta Al-Ramādī un texto que nos recuerda al poema de las flores que citábamos del Acto II de *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, un poemita muy significativo en relación con esta casida:

El mirto, la azucena, el jazmín lozano  
y el alhelí tienen gran mérito  
y con él se enseñorea el jardín.  
Pero el mérito de la rosa  
es aún mayor.  
¿Acaso es el mirto otra cosa que aroma  
que se extingue arrojado al fuego?  
La rosa, aún marchita, deja en el agua  
perfume que perdura tras de ella.  
El mal de la azucena es muy común:  
tras un instante baja a la tumba.  
El jazmín es humilde en sus orígenes,  
pero su aroma es solemne y orgulloso.  
El carácter del alhelí está trastornado,  
es como un ladrón,  
se despierta tras la oración de la noche.  
La rosa es la señora de los jardines,  
aunque es sierva de la rosa de las mejillas.<sup>449</sup>

Ibn Al-Zaqqaq, dedica también sus versos a las rosas en una pequeña composición titulada “Rosas en el estanque”:

Las rosas que cayeron en la alberca,  
y el soplo de los vientos desparrama,  
la sangre son que el caballero herido  
vierte a través de la loriga rota.<sup>450</sup>

---

<sup>448</sup> García Lorca, F., O.C.IV, ob. cit., p. 353.

<sup>449</sup> Rubiera Mata, M.J., *Literatura Hispanoárabe*, ob. cit., p. 67.

<sup>450</sup> Al-Zaqqaq, Ibn, *Poesías*, ob. cit., p. 69.

La rosa era la flor preferida del jardín árabe y ocupaba un lugar especial en ese jardín. Señala Emilio de Santiago en el artículo ya citado “En torno a los orígenes del jardín islámico”, cómo se convertía en una excepción con respecto a la disposición del resto de las flores, pues “la disposiciones en macizos de una sola clase de flores -las rosas- parecen haber sido bastante raras en la disposición del jardín persa. Los parterres se colman de muy variadas especies, dando la sensación de que el suelo del jardín se sitúa en un nivel inferior al de los accesos, tal y como podemos apreciar en el patio de la acequia del Generalife de Granada, cuyo desnivel es de 50 cm. En el momento de la floración, esta disposición acentúa la impresión de tapiz geométrico de profuso abigarramiento.”<sup>451</sup> Un lugar privilegiado para una flor deseada que aglutina todo, la belleza, la perfección, la sabiduría, el amor, la pasión, la fugacidad del tiempo...

Quiero finalizar el análisis de esta casida con uno de los “Aforemas” que Federico García Lorca dedica a José Bergamín:

El arte no es lo que creen las gentes. El arte es otra cosa.<sup>452</sup>

---

<sup>451</sup> De Santiago, E., “Entorno a los orígenes del Jardín Islámico” en *Caja del Agua*, ob. cit. p. 46.

<sup>452</sup> García Lorca, F., *Poesía Varia* en *O.C.* vol. I, ob. cit. p. 784.

## VIII.-CASIDA DE LA MUCHACHA DORADA

### I

Escribe Daniel Devoto a propósito de esta casida:

La composición de esta pieza, en heptasílabos de asonancia continua, es simplísima y elaborada a la vez. [...] Un estribillo dinámico de tres versos -cuya materia se incorpora también a las coplas-.<sup>453</sup>

Sencillez y complejidad unidas de nuevo para definir otro de los poemas de este *Diván*. Andrew Anderson en *Lorca Late's Poetry* indica esta misma idea: "This is a more complex poem than its popular heptasyllabic line might at first suggest."<sup>454</sup> Y así es: una estructura mucho más compleja de lo que el heptasílabo popular sugiere a primera vista. El primero habla de una suerte de estrofa, antiestrofa y estribillo: un esquema que estaría compuesto por Estribillo I, Estrofa I y Estrofa II; Estribillo, Antiestrofa II, Antiestrofa I y Estribillo<sup>455</sup>. El segundo, hace hincapié en la disparidad existente entre los versos 1, 4 y 7 y los versos 2, 3, 5 y 6, creando finalmente una especie de estructura entrelazada y de correspondencias:

To begin with, it is a carefully structured: all the line assonate a-a, while stanzas, 1, 4 y 7, all three-lined and alike, punctuate the rather different four-lined stanzas 2,3,5,6, creating a balanced and to some extent chiasmic pattern: a<sup>1</sup> x<sup>1</sup> y<sup>2</sup> a<sup>2</sup> y<sup>2</sup> x<sup>2</sup> a<sup>3</sup>.<sup>456</sup>

Evidentemente se trata, tal como han señalado ambos críticos, de una estructura compleja, que debería de convencernos a estas alturas, el penúltimo poema del libro, de que este *Diván* no está compuesto por "poemitas" inocentes ni "remedos" ni formas azarosamente buscadas.

---

<sup>453</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* ob. cit., p. 110.

<sup>454</sup> Anderson, Andrew, *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 127.

<sup>455</sup> Devoto Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* ob. cit. p. 110-111.: Encuadra dos grupos de cuatro versos compuestos por las estrofas I y II y las antiestrofas II y I.

<sup>456</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 127

Podríamos matizar y añadir que estamos ante una *endecha* tal y cómo define Rafael Lapesa a esta figura métrica: “como un romance en versos de siete sílabas”<sup>457</sup>. Sobre todo si nos ceñimos a la definición de romance cuando Domínguez Caparrós especifica que:

Puede estar dividido por el sentido en grupos de cuatro versos, y pueden intercalarse estribillos o canciones -en versos octosílabos o de otra clase-. Cuando el romance está compuesto en versos distintos al octosílabo, recibe denominaciones específicas.<sup>458</sup>

Tal y cómo ya hemos mencionado, la caracterización de “versos distintos al octosílabo” podría recibir la denominación específica de *endecha*. Versos escrupulosamente medidos tanto desde el punto de vista de la métrica como del ritmo, donde encontramos que la casida se compone fundamentalmente de acento estrófico en la penúltima sílaba de cada verso, rima vocálica asonante llana y ritmo anapéstico (sílabas 3ª y 6ª), alternando con mixto (1ª, 4ª, 6ª).

Aunque no entendemos bien la interpretación semántica que hace del poema<sup>459</sup>, sin embargo, Begoña Molina señala acertadamente en un artículo ya citado en este trabajo, “Aspectos métricos y formales de la tradición poética árabe en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca”, el predominio de la monorrima y la aliteración fónica

---

<sup>457</sup> Domínguez Caparrós, J., *Diccionario de Métrica Española*, ob. cit. p. 147.

<sup>458</sup> *Ibidem*, p.361.

<sup>459</sup> Molina Prieto, Begoña, “Aspectos métricos y formales de la tradición poética árabe en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca”, *Rhythmica*, XI, 2013, pp. 139-161, 148.

| verso 1            | verso 2               | verso 3             |
|--------------------|-----------------------|---------------------|
| la muchacha dorada | se bañaba en el agua  | y el agua se doraba |
| la muchacha mojada | era blanca en el agua | y el agua, llamada  |
| la muchacha dorada | era una blanca garza  | y el agua la doraba |

El contraste entre la agrupación sintáctica de las estrofas tampoco es casual. Mientras los tercillos monorrimos ofrecen la imagen estática de la muchacha, las cuartetas monorrimas suponen el contraste con elementos externos a la identificación de la joven y el agua, con la idea de acción y de movimiento progresivo que, igualmente es potenciada por los recursos de la repetición y del paralelismo: la presencia de la sombra en contraposición a la claridad, la irrupción del ruiseñor, la llegada de la noche, la llegada del alba, la presencia nuevamente del ruiseñor para anunciar, en correspondencia con la imaginaria de las estrofas anteriores, la separación y la muerte.

de la vocal “a” pertenecientes, además de a la tradición poética castellana, a la poesía árabe y persa:

El poeta granadino, siguiendo con su afán por homenajear a sus antepasados y siendo fiel a su condición de poeta del pasado, del presente y del futuro, decide tener en cuenta la tradición arábigo-andaluza, la cual no es ajena tampoco a la canción popular, y, así, introduce la característica de la monorrima en su poema –tan propia de la poesía árabe y persa–, valiéndose, además, de la aliteración fónica de la vocal a. De esta manera, opta por mantener durante todo el poema la rima asonante continuada, con la que logra un mayor efecto de musicalidad, al igual que ocurre en las composiciones poéticas árabes y persas.<sup>460</sup>

Encontramos además que el ritmo se va a ver reforzado no sólo por el lugar coincidente en todos los versos de la pausa acentual, sino también por la composición global del poema: estamos ante siete estrofas de siete versos cada una. Hecho nada ingenuo para alguien tan aficionado a la cábala y a la numerología como lo fue nuestro poeta. El siete es el número que se identifica con el pensamiento, la espiritualidad, la conciencia, la sabiduría, la unión total con la naturaleza. Justamente lo que entraña esta casida. Una descripción de la naturaleza, de la belleza de la misma, de la reiteración del ciclo del día con sus matices diferentes de luz.

Esta reiteración en el número de versos, en el número de estrofas, con la coincidencia del acento recayendo en la misma posición silábica, dota a la casida de una melodía cuya armonía viene también construida por la anáfora o reiteración de “La muchacha...” que da inicio a las estrofas primera, cuarta, sexta y séptima. Hay una simetría en esta composición, la construcción de una estructura en tres bloques:

Primer bloque: Estrofas primera a tercera: “La muchacha dorada...”  
“Las algas y las ramas...”  
“Vino la noche clara...”

Segundo bloque: Estrofas cuarta y quinta: “La muchacha mojada...”  
“Vino el alba...”

---

<sup>460</sup> Molina Prieto, Begoña: “Aspectos métricos y formales de la tradición poética árabe en el Diván del Tamarit de Federico García Lorca”, *Rhythmica*, XI, ob. cit. pp. 148/149.



Tercer bloque: A modo de colofón final, compuesto por las estrofas sexta y séptima:  
“La muchacha de lágrimas...”  
“La muchacha dorada”.

Más que de estribillo, podríamos hablar de una enunciación, iniciada siempre por “La muchacha...” (“dorada”, “mojada”, “de lágrimas”...) a la que se añade descripción y comentario: “La muchacha dorada/ se bañaba.../ Las algas y las ramas.../ Vino la noche clara...” y de nuevo “La muchacha mojada.../ Vino el alba sin mancha...”.

Estamos ante un *Romancero Nuevo*, el que vino a sustituir al *Romancero Viejo*, dividido en tercetos y cuartetos asonantados, tendrá la misma función que el antiguo romancero, pero adaptado a la forma escrita, ampliando temas y modificando formas. Este romancero que practicaron desde Cervantes, Lope, Quevedo, Sor Juana Inés, etc, hasta llegar a una época mucho más reciente con Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y nuestro poeta como ejemplo a destacar de entre los miembros del 27 que utilizaron esta forma. Pero el objetivo de este romancero nuevo en el fondo es el mismo que el del romancero viejo, narrarnos una historia, que se nos presenta fragmentada en los tres bloques que hemos señalado. Las figuras literarias que encontramos en un romancero y otro no son muy diferentes: un abuso de la reiteración que en el romancero viejo, cuyo método de transmisión era el oral, tenía la función de fijar el texto a base de repeticiones para que éste perdurara de generación a generación. En el romancero nuevo, cuya vía de transmisión es la escritura, la repetición ya no tiene el mismo sentido. Encontramos también el juego de muchos cantares de gesta en los que se terminaba el romance del mismo modo que se iniciaba, cerrando la composición en un círculo perfecto. Tal y cómo viene sucediendo a lo largo de todo el poemario y como sucede en esta casida, cuyo final termina siendo prácticamente igual que el principio.

Centrémonos, a modo de ejemplo, en el romance típico granadino “Tres eran tres las hijas de Elena”<sup>461</sup> (referido a Elena de Mendoza). En el poema de Federico García Lorca observamos una estructura muy similar a la de este romance. Un final repetido, una vuelta al principio que crea un bucle del que parece no poder escapar. Al final, la muchacha vuelve a ser dorada como en la estrofa inicial y el agua vuelve a dorarla, después de que el poeta nos la ha presentado como “muchacha mojada” o como “muchacha de lágrimas”.

Ha venido la noche (“turbia de plata mala”) sustituyendo la luz del sol con la luz de la luna y cubriendo con su luz blanca las montañas, el agua y a la misma muchacha. Pero después, es la noche la que se va, dando paso al alba con el rocío gélido de la mañana, y será el sol del nuevo día (“de llamaradas”) el que hará desaparecer “las heladas guirnaldas” del alba, y volverá el agua a brillar con destellos dorados y la muchacha a dorarse en ella y vuelta a empezar... Sabemos que a las llamas del sol sigue de nuevo el frío de la noche, la escarcha de la madrugada, el rocío de la mañana y, de nuevo, el sol abrasador del mediodía y así una y otra vez... Es el ciclo del día repetido. Para construirlo, Lorca se vale de la tradición del *Romance Nuevo* y de múltiples alegorías clásicas, además de llenar los versos de guiños hacia otros poetas de la tradición lírica española.

---

<sup>461</sup> Tres eran tres las hijas de Elena  
y ninguna era buena  
Tres eran tres y ninguna era buena  
Julia, Paloma y Elena (o Axa, Fátima y Marién, dependiendo de la versión cristiana o mora)  
Tres eran tres y ninguna de las tres era buena  
Rubia, castaña y morena  
Tres eran tres y ninguna de las tres era buena  
Rubia, castaña y morena  
Tres eran tres y ninguna era buena  
Julia, Paloma y Elena  
Tres eran tres las hijas de Elena.

## //

**“a un airoso mancebo vi nadando  
que miraba con ojos de gacela”.**

*Ibn Al-Zaqqaq*

En cuánto a las imágenes que el poeta usa, no son nada nuevas. Aparte de las referencias explícitas, encontramos en el quinto verso de esta casida (“en sombra la asombraban”) una referencia a los versos de Rosalía de Castro “negra sombra que me asombra”<sup>462</sup> del poema “O Toque Da Alba” del libro *Follas Novas* (1880). La mayor parte de las figuras claves que constituyen esta casida están presentes en otras obras del propio Federico García Lorca, recurso nada novedoso en nuestro poeta. Así, por ejemplo, aparte de la alusión clara al baño presente en el Acto III de *Yerma* que nos señala Mario

---

<sup>462</sup> Las reminiscencias de esta casida con el poema de Rosalía de Castro “O Toque Da Alba”, del libro *Follas Novas* (1880) (Biblioteca de “La Propaganda literaria”. Prólogo de Emilio Castelar. Madrid. La Ilustración gallega y asturiana. pp. 25-26.) son más que evidentes:

Cando penso que te fuches,  
negra sombra que me asombras,  
ó pé dos meus cabezales  
tornas facéndome mofa.

Cando maximo que es ida,  
no mesmo sol te me amostras,  
i eres a estrela que brila,  
i eres o vento que zoa.

Si cantan, es ti que cantas,  
si choran, es ti que choras,  
i es o marmurio do río  
i es a noite i es a aurora.

En todo estás e ti es todo,  
pra min i en min mesma moras,  
nin me abandonarás nunca,  
sombra que sempre me asombras.

Hernández en su artículo “La muchacha dorada por la luna”<sup>463</sup> y a la que también hace referencia Andrew Anderson en *Lorca Late’s Poetry*<sup>464</sup>, existen otras figuras representativas en este poema que aparecen dispersas por toda la obra del poeta granadino. La idea de la luz “dorada” con la que el sol del día baña el mundo, o el color de los campos del verano, o lo dorado frente a la oscuridad, está presente en su obra desde sus primeros libros. Vemos cómo en *Impresiones y paisajes*, al describir la ciudad de Ávila escribe: “En las colinas doradas que cercan la ciudad la calma solar es enorme, y sin árboles que den sombra tiene allí la luz un acorde magnífico de montaña roja.” En “Elegía a Doña Juana la Loca”: “que vino de la tierra dorada de Castilla”; en el poema “Montaña” del *Libro de Poemas*: “y los ojos se pierden en regiones doradas”, en el poema “Ritmo de Otoño”: “Amargura dorada en el paisaje”; en “Canción de Noviembre y Abril” del libro *Canciones*: “Entre mis hombros rueda/ mi alma dorada y plana”); en

---

<sup>463</sup> Hernández, Mario, “La muchacha dorada por la luna”, *Trece de Nieve*, nº 1-2 (Diciembre 1976), pp. 210-220:

|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Hembra: | En el río de la sierra<br>la esposa triste se bañaba.<br>Por el cuerpo le subían<br>los caracoles del agua.<br>La arena de las orillas<br>y el aire de la mañana<br>le daban fuego a su risa<br>y temblor a sus espaldas.<br>¡Ay, qué desnuda estaba<br>la doncella en el agua!<br>[...]<br>Cuando llegue la noche lo diré,<br>cuando llegue la noche clara. |
| Niño:   | Y enseguida vino la noche.<br>¡Ay, que la noche llegaba!<br>Mirad qué oscuro se pone<br>el chorro de la montaña.                                                                                                                                                                                                                                             |
| Macho:  | ¡Ay, qué blanca<br>la triste casada!<br>¡Ay, cómo se queja entre las ramas!                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Hembra: | ¡Ay, qué amor le pone<br>coronas y guirnaldas,<br>y dardos de oro vivo<br>en su pecho se clavan!                                                                                                                                                                                                                                                             |

<sup>464</sup> Anderson, Andrew, *Lorca Late’s Poetry*, ob. cit., p.128.

“Mariposa clavada que medita su vuelo” de *Poemas Suelos*: “Pero ante todo canto un común pensamiento/ que nos une en las horas oscuras y doradas”; en la acotación que precede a la escena VII de *Mariana Pineda*: “Los cipreses comienzan a teñirse de luz dorada”; en *La Zapatera Prodigiosa*: “Mariposa del aire/ dorada y verde”...

La luna asociada a la plata y con su tono de luz blanca opuesto al dorado del sol. En *Impresiones y Paisajes* leemos: “Los caminos están tapizados por grandes manchas de plata”; En “La imagen poética de Luis de Góngora” de las *Conferencias*, Lorca escribe: “ Y Góngora ha estado solo como un leproso lleno de llagas de fría luz de plata, con la rama novísima en las manos esperando las nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora”<sup>465</sup>. En “La casada infiel” del *Primer Romancero Gitano*, leemos:

Sin luz de plata en sus copas  
los árboles han crecido  
y un horizonte de perros  
ladra muy lejos del río.<sup>466</sup>

Las algas son otro elemento natural muy presente en la obra del poeta de Granada. Las veíamos ya en la “Casida primera del herido por el agua”, (“Un surtidor que viene de los sueños/ lo defiende del hambre de las algas”), pero las algas aparecen siempre que el poeta nos sitúa en un paisaje con agua. En el poema “Nocturno de la Ventana” publicado en el libro *Canciones*, el poeta escribe:

El estanque tiene suelta  
su cabellera de algas  
y el aire sus grises tetas  
entremezcladas de ranas.<sup>467</sup>

---

<sup>465</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. III., ob. cit., p. 57.

<sup>466</sup> *Íbidem*, *O.C.* vol. I., p. 424.

<sup>467</sup> *Íbidem.*, p.358.

En el poema “Tres Historias del Viento” (*Poemas Suelos*), leemos: “Abajo/ las algas temblorosas/ de los álamos”. En *Impresiones y Paisajes* las encontramos en abundancia y, como no podía ser de otro modo, al describirnos el poeta los surtidores y las fuentes:

En el centro, una gran fuente canta la melodía del agua con el runrún temeroso, tiene algas que chorrean lamiendo la piedra... Un mascarón sonríe con su cara rota y casi borrada.

[...]

En un rincón de la fuente donde hay un estanque lleno de algas y musgos, y donde la luna se mira al temblor del agua...

[...]

¡Jardines para el olvido, y para las almas sensuales! [...] Con una fuente rota que se desgrana lentamente por la seda podrida de las algas.

[...]

Son pequeñas y elegantes, con las tazas verdinegras por las que chorrean las algas como cabelleras de medusas ahogadas en el agua verde y podrida.

Al construir el poeta un paisaje en sombra, lleno de ramas que impiden la entrada de la luz, de las algas características de los paisajes umbríos, se evidencia aún más el hecho de que la luz dorada emana del cuerpo desnudo de la muchacha. Recordemos que el poeta tituló esta casida en un primer momento “gacela de la muchacha desnuda”. La “muchacha dorada” como la luz del sol, y la “muchacha blanca” como la luz de la luna. La muchacha que recoge ambos astros.

A lo largo de este trabajo hemos comprobado que es habitual en nuestro poeta repetir las mismas imágenes en varias obras diferentes. Como si Federico García Lorca diferenciara dos niveles distintos, separados uno de otro, a cuyos mundos acudieran lectores diferentes que no se van a encontrar en los mismos paisajes repetidos. Dos mundos: el mundo de la lírica y el de la prosa. Como si el lector que se instalara en la lírica fuese incapaz de volver la vista al drama y viceversa. Pero también puede ocurrir que el poeta simplemente pretenda crear un mundo, el mismo mundo, que se erige en cada obra, sea ésta poética o dramática, un mundo que necesita la misma imaginería, los mismos decorados, para que el lector se vea inmerso en ese universo propio y único, el universo íntimo del poeta.

Y así, no nos sorprende que las imágenes más disparatadas o más extrañas vengan arrastradas desde las páginas de otros libros y estén presentes en otros contextos: las “cien caras de vaca” del verso dieciséis habían sido calculadas ya en “Oficina y Denuncia” de *Poeta en Nueva York*: “Cuatro millones de patos/ cinco millones de cerdos/ dos mil palomas para el gusto de los agonizantes/ cuatro millones de vacas...”<sup>468</sup>. Pero, además de contabilizada, la vaca es un animal al que Lorca recurre en demasía en su libro más surrealista. Leemos en “Nocturno de Brooklyn Bridge”: “atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas”<sup>469</sup>. Presentes también en “Poemas del Lago Eden”: “Me estaban buscando/ allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje”<sup>470</sup>. Las mismas que encontramos en “Cielo Vivo”: “y el rebaño de vacas nocturnas con rojas patitas de mujer”<sup>471</sup>. En “La cabaña del Farmer” hay todo un poema titulado “Vaca”<sup>472</sup>; en “Oficina y Denuncia” leemos: “los terribles alaridos de las vacas estrujadas/ [...] y me ofrezco a ser comido/ por las vacas estrujadas.”<sup>473</sup>

Nada hay más surrealista que la presencia constante de la vaca en un libro dedicado a la Gran Manzana, a la urbe por excelencia, los poemas de Nueva York. El animal más rústico en el ambiente más urbano. En esta casida, que hemos situado del lado de la tradición al definirla como una endecha, sin embargo la vaca funciona como el elemento surrealista del poema. La vaca es el punto de modernidad que rompe con toda tradición, un elemento de modernidad construido con un rumiante. “Vino el alba sin mancha,/ con cien caras de vaca”, nos está describiendo la llegada lenta y tranquila del amanecer.

---

<sup>468</sup> Íbidem, *O.C.I.*, p. 555

<sup>469</sup> Íbidem, p. 532.

<sup>470</sup> Íbidem, p.538.

<sup>471</sup> Íbidem, p. 539.

<sup>472</sup> Íbidem, 543.

<sup>473</sup> Íbidem, p. 556.

El otro animal presente en este poema, la garza, es otro elemento recurrente en la obra del poeta granadino. La encontramos en el poema “Sinto” (*Poemas Suelos*):

A lo lejos,  
garzas color de rosa  
y el volcán marchito.<sup>474</sup>

Y no podemos olvidar que en la “Gacela del amor que no se deja ver”, Lorca construía la misma imagen del cielo rosado por el amanecer o por el crepúsculo, pero en lugar de con una garza lo hacía con una corza. Se trata, como señalábamos en la nota 106 de este capítulo, de un animal presente en la obra de Rubén Darío. En el teatro, en *Doña Rosita la soltera*, por ejemplo, la garza está referida a otra mujer. Así en boca de Rosita leemos: “Las que van delante, garzas/ las que van detrás palomas [...] Nadie va con ellos, nadie/ dos garzas y una paloma”<sup>475</sup>. La garza, como bien señala Mario Hernández en su artículo “La muchacha dorada por la luna” es un animal presente “en el cancionero tradicional de los siglos de oro” y pone como ejemplo una canción de Gil Vicente<sup>476</sup>.

*Nattergalen* es el nombre danés del cuento “El ruiseñor” que escribió Hans Christian Andersen y del que Ígor Stravinski se hizo eco para escribir en 1917, primero su ópera en tres actos, *Le rossignol*, y después el poema sinfónico *Le chant du rossignol*. El cuento viene a reivindicar la fuerza de la naturaleza frente a lo artificial. El canto del ruiseñor enmudece después del amanecer (“y el ruiseñor lloraba/ con las alas

---

<sup>474</sup> Íbidem, *O.C.* vol. I., P. 193.

<sup>475</sup> Íbidem, *O.C.* vol. II., p.538.

<sup>476</sup> Hernández, Mario, “La muchacha dorada por la luna”, *Trece de Nieve*, ob. cit., p.211. Cita recogida también por Andrew Anderson en *Lorca Late's Poetry* (ob. cit. p.135):

Mal ferida va la garça  
enamorada,  
sola va y gritos dava.  
A las orillas de un río  
la garça tenía el nido;  
balletero la ha herido  
en el alma:  
sola va y gritos dava.



quemadas”), puede escucharse al atardecer y durante la noche hasta que despunta el día. El ruiseñor es confundido a veces con el petirrojo por el color rojizo de su plumaje.

Veámos al analizar la “Casida III de los ramos” cómo en la obra de Rubén Darío, la presencia de este ave era abundante. Aunque en la obra de Federico García Lorca, esta profusión no supera la del poeta nicaragüense, sin embargo, sí es un pájaro que revolotea por todas sus composiciones. Desde *Impresiones y Paisajes* en “Jardín Romántico”, Lorca escribe: “Hasta la lírica leyenda del ruiseñor perdió el jardín”<sup>477</sup>. En las *Alocuciones* existe un pequeño texto titulado “Semana Santa en Granada”, donde vuelve a aparecer el ruiseñor:

El melancólico y el contemplativo -se refiere el poeta granadino al viajero que va a la ciudad-, a Granada, [sic] a estar solo en el aire de albahaca, musgo en sombra y trino de ruiseñor que manan las viejas colinas junto a la hoguera de azafranes, grises profundos y rosa de papel secante que es la Alhambra.<sup>478</sup>

En “Degollación de los inocentes” (*Narraciones*), nos preguntaba el poeta: “¿Os acordáis del ruiseñor con las dos patitas rotas? Estaba entre los insectos, creadores de los estremecimientos y de las salivillas.”<sup>479</sup> El ruiseñor asociado siempre con el amanecer, con el rocío de la madrugada, está descrito en el poema “Canción Menor” del *Libro de Poemas*: “Tienen gotas de rocío/ las alas del ruiseñor,/ gotas claras de la luna/ cuajadas por su ilusión”.<sup>480</sup> En el poema “La sombra de mi alma”, el poeta le pregunta al ave: “¡Ruiseñor mío!/ ¡Ruiseñor!/ ¿Aún cantas?”<sup>481</sup>. En “Corazón nuevo” poema perteneciente al mismo libro, también encontramos la presencia del ruiseñor referido al momento del amanecer cuando el pájaro canta: “¿O te pondré sobre los pinos,/ libro doliente de mi

---

<sup>477</sup> Íbidem, O.C. vol. IV., pp. 138-139.

<sup>478</sup> Íbidem, O.C. vol. III., p. 271.

<sup>479</sup> Íbidem, O.C. vol. I., p. 502.

<sup>480</sup> Íbidem., O.C. vol. I., p. 71.

<sup>481</sup> Íbidem., O.C. vol. I. p.82.

amor,/ para que sepas de los trinos/ que da a la aurora el ruiseñor?”<sup>482</sup>. En el poema “Una Campana” leemos: “Mi viejo chopo/ turbio de ruiseñores/ esperaba/ poner entre las hierbas/ sus ramas/ mucho antes que el otoño/ lo dorara”<sup>483</sup>. En el poema “Prólogo” aparece una referencia mucho más evidente al ruiseñor mecánico del cuento de Andersen que, aunque perdurara en el tiempo, no es capaz con su canto nítido de ahuyentar a la muerte: “Un corazón con arroyos/ y pinos;/ y un ruiseñor de hierro/ que resista/ el martillo/ de los siglos”<sup>484</sup>.

Para describir el silencio, el poeta granadino, usa este pájaro, un ave que se define precisamente por lo contrario, por el canto. Aparece el ruiseñor en distintos poemarios, como en esta casida, asociado al río. Leemos en el poema “Deseo” del *Libro de Poemas*: “Mi paraíso un campo/ sin ruiseñor/ ni liras,/ con un río discreto/ y una fuentecilla.”<sup>485</sup> En el poema “Manantial” encontramos también la presencia de este ave: “¡Sé ruiseño!, dice una voz perdida/ en la muerta distancia,/ y un torrente de cálidos luceros/ brotó del seno que la noche guarda.”<sup>486</sup>. En “Invocación al laurel” escribe Lorca:

¡Conozco el misterio que cantas, ciprés;  
soy hermano tuyo en noche y en pena  
tenemos la entraña cuajada de ruidos,  
tu de ruiseñores y yo de tristezas!<sup>487</sup>

En el *Poema del Cante Jondo*, encontramos también la presencia del ruiseñor en poemas como “Barrio de Córdoba”: “Dentro hay una niña muerta” con una rosa encarnada/ oculta en la cabellera./ Seis ruiseñores la lloran/ en la reja”<sup>488</sup>. O en el poema

---

<sup>482</sup> Íbidem, *O.C.* vol. I., p.117.

<sup>483</sup> Íbidem., *O.C.* vol. I., p. 121.

<sup>484</sup> Íbidem., *O.C.* vol. I., p. 126.

<sup>485</sup> Íbidem., *O.C.* vol. I., p. 150.

<sup>486</sup> Íbidem, *O.C.* vol. I., p. 159.

<sup>487</sup> Íbidem., *O.C.* vol. I., p. 165.

<sup>488</sup> íbidem., *O.C.* vol. I., p. 332.

“Cancioncilla del primer deseo”: “Y en la tarde madura/ quería ser ruiseñor. Ruiseñor. [...] Y en la tarde caída/ quería ser mi voz./ Ruiseñor.”<sup>489</sup>.

Aparece en el poema “San Miguel” del *Romancero Gitano*: “Arcángel domesticado/ en el gesto de las doce,/ finge una cólera dulce/ de plumas y ruiseñores./ [...] Vienen altos caballeros/ y damas de triste porte,/ morenas por la nostalgia/ de un ayer de ruiseñores.”<sup>490</sup>. En el poema “Martirio de Santa Olalla”, en la tercera parte titulada “Infierno y Gloria”, aparece de nuevo el ruiseñor: “Una custodia reluce/ sobre los cielos quemados/ entre gargantas de arroyo/ y ruiseñores en ramas.”<sup>491</sup>. Podemos observar en los versos de este poema la similitud con los versos de la “Casida de la muchacha dorada”: la construcción de un decorado de arroyo, de cielos quemados y ruiseñores en ramas.

En el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, recurre nuestro poeta de nuevo al ruiseñor que está presente en varios poemas. En “La sangre derramada”: “¡Oh blanco muro de España!/ ¡Oh negro toro de pena!/ ¡Oh sangre dura de Ignacio!/ ¡Oh ruiseñor de sus venas/No.”<sup>492</sup>. En el poema “Cuerpo presente” leemos: “Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,/ con una forma clara que tuvo ruiseñores/ y la vemos llenarse de agujeros sin fondo”<sup>493</sup>.

En *Poeta en Nueva York* el ruiseñor aparece en poemas como “Tu infancia en Mentón”: “Norma de amor de ti, hombre de Apolo,/ llanto de ruiseñor enajenado”<sup>494</sup>. O en “El niño Staton”: “A las doce de la noche el cáncer salía por los pasillos/ y hablaba con los caracoles vacíos de los documentos,/ el vivísimo cáncer lleno de nubes y

---

<sup>489</sup> Íbidem, *O.C.* vol. I., p. 399.

<sup>490</sup> Íbidem, *O.C.* vol. I., p. 429.

<sup>491</sup> Íbidem., *O.C.* vol. I., p. 448.

<sup>492</sup> Íbidem., *O.C.* vol. I., p. 621.

<sup>493</sup> Íbidem., *O.C.* vol. I., p. 622.

<sup>494</sup> Íbidem., *O.C.* vol. I., p.515.

termómetros/ con su canto afán de manzana para que lo piquen los ruiseñores.”<sup>495</sup>. En “Cementerio judío”: “Y otro una lluvia nocturna cargada de cadenas/ y otro la uña de un ruiseñor que estaba vivo.”<sup>496</sup>. En el “Vals de las ramas”: “Pero el ruiseñor/ lloraba sus heridas alrededor.”<sup>497</sup>.

Aparece también este pájaro en las *Suites*, en “Suite del agua”, por ejemplo: “Por el aire,/ el ruiseñor,/ corazón del árbol”<sup>498</sup>; en “Mundo”: “Para el asesinato del ruiseñor, venían/ tres mil hombres armados de lucientes cuchillos”<sup>499</sup>.

En las obras de teatro y referido de nuevo al amanecer, el ruiseñor está presente en *El maleficio de la mariposa*, cuando en la escena V del Acto I, la curiana nigromántica dice:

¡Qué desdicha de verte morir en esta aurora  
Llorada por los dulces profetas ruiseñores!<sup>500</sup>

En el Acto II, Escena III, Mariposa dice: “Que el ruiseñor medite mi leyenda”<sup>501</sup>. Curianito vuelve a mencionar al ruiseñor como representativo de la aurora en varios momentos de la obra: “Un mundo de alegría más allá de esas ramas,/ Lleno de ruiseñores y de prados inmensos,/ el mundo del rocío/ donde el amor no acaba.”<sup>502</sup> (Acto II, Escena VI) [...] “Y un ruiseñor inmenso que es mi amigo/ Nos llevará volando en la mañana.”<sup>503</sup> (Acto II, Escena VII).

---

<sup>495</sup> Íbidem., *O.C.* vol. I., p. 541.

<sup>496</sup> Íbidem, *O.C.* vol. I., p. 558.

<sup>497</sup> Íbidem., *O.C.* vol. I., p. 570.

<sup>498</sup> Íbidem., *O.C.* vol. I., p. 243.

<sup>499</sup> Íbidem., *O.C.* vol. I., p. 465.

<sup>500</sup> Íbidem., *O.C.* vol. IV., P.191.

<sup>501</sup> Íbidem., *O.C.* vol. IV., p. 200.

<sup>502</sup> Íbidem., *O.C.* vol. IV., p. 208.

<sup>503</sup> Íbidem, *O.C.* vol. IV., p. 209.

En *Mariana Pineda* también hace acto de presencia el ruiseñor. En boca de la propia Mariana en la “Escena Última” escuchamos: “Ahora sé lo que dicen el ruiseñor y el árbol/ El hombre es un cautivo y no puede librarse”<sup>504</sup>.

En el Cuadro Primero de *Bodas de sangre*, la criada dice: “Y lo mejor es cuando te despiertes y lo sientas al lado y que él te roza los hombros con su aliento, como una plumilla de ruiseñor.”<sup>505</sup> En el Acto III en el “Cuadro Segundo” la niña dice: “ ¡Qué ruiseñor de sombra vuela y gime sobre la flor del oro!”<sup>506</sup>.

En *Doña Rosita* aparece este ave también en repetidas ocasiones y con distintas significaciones. En el Acto primero Rosita dice: “¡Qué luto de ruiseñores/ dejas a mi juventud!” y el primo responde: “¡Ay, prima, tesoro mío!/ ruiseñor en la nevada/ deja tu boca cerrada/ al imaginario frío.”<sup>507</sup>. En el Acto II el Ama describe una labor que claramente nos evoca los escenarios modernistas, además de la referencia directa que se hace al cuento del ruiseñor de Andersen: “[...] los charcos que hay alrededor están pintados al aceite y encima de ellos bebe un ruiseñor todo bordado con hilo de oro. Yo quise que tuviera cuerda y cantara, pero no pudo ser.”<sup>508</sup> En el mismo acto, Rosita lee: “Una mañana en el campo/ cantaban los ruiseñores/ y en su cántico decían:/ “Rosita, de las mejores”.<sup>509</sup> De nuevo el ruiseñor relacionado con el alba. En el acto III en boca del personaje “Soltera 3” escuchamos cantando al piano: “[...] Mil flores dicen mil cosas/ para mil enamoradas,/ y la fuente está cantando/ lo que el ruiseñor se calla.”<sup>510</sup> Asociado a la caída de la noche aparece también en el Acto II, canta Rosita: “cuando la sombra

---

<sup>504</sup> Íbidem., *O.C.* vol. II, p. 172.

<sup>505</sup> Íbidem., *O.C.* vol. II., p. 434.

<sup>506</sup> Íbidem., *O.C.* vol. II., p. 471.

<sup>507</sup> Íbidem., *O.C.* vol. II., p.541.

<sup>508</sup> Íbidem., *O.C.* vol. II., p. 549.

<sup>509</sup> Íbidem., *O.C.* vol. II., p. 553.

<sup>510</sup> Íbidem., *O.C.* vol. II. p. 558.

volvía/ cuando el ruiseñor cantaba,/ como una muerta de pena/ se puso transida y blanca”<sup>511</sup>. Estos versos nos recuerdan inmediatamente los versos de la casida VIII: “y el ruiseñor cantaba/ por la muchacha blanca.”

La presencia del ruiseñor como el pájaro del ocaso y del alba. El ciclo de la muerte y el nacimiento del día.

En los poetas arabigo-andaluces el ruiseñor es un lugar común. En la “Casida amorosa” de Al-Mu’tamid leemos:

Llega a ti el ruiseñor  
cantando con voz dulce;  
su canto alarga con sus melodías  
[...]  
Cuando canta en las ramas,  
las hojas son sus cuerdas.<sup>512</sup>

Andrew Anderson asegura que este poema es una alegoría más del tema clásico del “Baño de amor” de la poesía tradicional: “and as a reworking of the *baño de amor* topic from traditional poetry- pero con una pequeña salvedad - in which, here, the male lover is noticeably missing”.<sup>513</sup> Anderson subraya, la ausencia del amor masculino, la no-presencia del mismo, un hecho que disiente del mito, tal y como lo encontramos en el

---

<sup>511</sup> Íbidem., *O.C.* vol. II., p. 559.

<sup>512</sup> *Poesía Andalusí*, ob. cit., p.235.

<sup>513</sup> Anderson, Andrew, *Lorca Late's Poetry*, ob. cit., p. 128.

tercer libro de las *Metamorfosis*<sup>514</sup> de Ovidio, donde aparece Acteón escondido acechando el baño de Diana. Quizás, digo, esa no-presencia venga justificada porque la intención del poeta es la de crear en esta casida un panteísmo poético en el que la belleza de la muchacha se fusione con el de la naturaleza. Es el baño de Diana, al que Anderson también hace referencia en *Lorca Late's Poetry* en relación con un escrito de juventud del Federico García Lorca, los “Poemas heroicos”:

Both the “Casida” and the passage from Yerma may be related back in turn to a prose piece by Lorca, strangely entitled “Poemas heroicos”[...] Here Lorca superimposes the mythological figures of Psyche and Diana.<sup>515</sup>

---

<sup>514</sup> Ovidio, *Metamorfosis*. III, vv. 155-185, (ob. cit, pp. 138/139):

Había un valle poblado de pinos y picudos cipreses,  
llamado Gargañia, consagrado a Diana con las haldas en cinto,  
en cuyo más lejano confín hay una boscosa gruta,  
fruto de ningún arte; la naturaleza con su propio ingenio  
había imitado al arte; pues con piedra pómez viva  
y con ligeras tobas había trazado un arco natural.  
A la derecha murmura un pequeño manantial de agua cristalina,  
con su anchuroso cauce rodeado de herbosas orillas.  
Aquí la diosa de las selvas, fatigada de la caza, solía  
bañar en este agua límpida su cuerpo virginal. Cuando entró  
en la gruta, entregó a una de sus ninfas, su escudera,  
la jabalina, la aljaba y el arco destensado; otra recogió  
en sus brazos la ropa que la diosa se quitaba; otras dos  
descalzan las sandalias de sus pies; más diestra que aquéllas,  
la isménide Crócale le recoge en un moño los cabellos  
esparcidos por su cuello, aunque ella misma los llevaba sueltos.  
Néfele, Híale, Ránide, Psécade y Fíale toman y vierten el agua  
de la fuente con voluminosas vasijas. Mientras la Titania  
estaba bañándose, como de costumbre, en aquellas aguas,  
he aquí que el nieto de Cadmo, haciendo un alto  
en la cacería y vagando con pasos inciertos por aquel bosque  
desconocido, llega a esta arboleda: así lo guiaban los hados.  
Tan pronto como penetró en la gruta, húmeda por el manantial,  
las ninfas, al vera un hombre, desnudas como estaban,  
se golpearon los pechos, llenaron de repentinos alaridos  
todo el bosque, y rodeando a Diana,  
la taparon con sus cuerpos; pero la diosa es más alta  
que ellas y les saca a todas la cabeza.  
El color que suele teñir las nubes cuando las hiere  
el sol de frente, o el de la aurora arrebolada,  
ése hubo en el rostro de Diana al sentirse vista sin ropa.

<sup>515</sup> Anderson, Andrew, *Lorca Late's Poetry*, ob. cit. p.129.

Efectivamente en el escrito de Lorca al que Anderson hace referencia, el poeta presenta el baño de Psique, que representa la belleza pura y el símbolo del alma, como epítome de la naturaleza misma:

Bajo el emparrado invisible del viento Psiquis se bañaba en la pupila temblorosa de un bosquecillo.

Inocente y desnuda, era en el centro de las ondas el rosado pistilo de la flor inmensa del manantial. Los ojos de la niña diosa ven cómo las estrellas abren sus párpados blancos, cómo el cabritillo mama en la ubre enorme de su madre, cómo en la cima de la fronda se eleva otra espectral con los troncos de humo azul. [...] Por el cielo del bosque donde se baña Psiquis pasa una paloma y otra y otra como un zodíaco de pájaros. [...] El cuerpo de Psiquis se puso blanco y frío como un nardo al que le arrebatasen bruscamente su perfume.

[...]

Psiquis se ha quedado tendida entre las ondas y las pestañas del manantial. Por su magnífico vientre ruedan dos últimas gotas de agua.

(El mundo tiene dos movimientos, uno de rotación alrededor de su eje y otro de traslación alrededor del Sol).<sup>516</sup>

Una unión que viene de lejos. Así, Marcela Tramborioli lo señala ya en Lope de Vega en el artículo titulado “La trayectoria poética del motivo del baño en Lope de Vega: de *La Hermosura de Angélica* al *Laurel de Apolo*”, donde leemos:

Notemos que el cierre gozoso y vitalista del baño se realiza subrayando de forma redundante la hermosura de las doncellas y mediante un quiasmo que hace hincapié en la armonía que se ha creado entre la naturaleza y los cuerpos perfectos de las bañistas. [...] Lope recurre al motivo del baño para crear un fragmento poético en que prevalece la nota sensual y colorista que le acerca al mundo del panteísmo poético del petrarquismo garcilacista. [...] La última estrofa del baño de Angélica vuelve a desarrollar una imagen ya utilizada en el episodio anterior: la de la naturaleza sufriendo al marcharse la hermosa bañista. En esta ocasión no es el agua la que manifiesta su padecimiento, sino los olmos, es decir, los árboles que han sido testigos de acontecimiento tan asombroso.”<sup>517</sup>

La naturaleza presente y protagonista en esta casida (“La algas y las ramas/ en sombra la asombraban...”). Esa fusión entre mujer y naturaleza es un continuo en este poema. En la primera estrofa donde la muchacha se bañaba en el agua “y el agua se doraba”, en la segunda estrofa (“y el ruiseñor cantaba/ por la muchacha blanca”), en la

---

<sup>516</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas* vol. I, Galaxia-Gutenberg, ob. cit. p. 661-662

<sup>517</sup> Tramborioli, Marcela: “La trayectoria poética del motivo del baño en Lope de Vega: de *La Hermosura de Angélica* al *Laurel de Apolo*”. *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Christoph Strisetzki (ed) Münster 1999, Madrid, Vervuert Iberoamericana 2001, pp.1275-1285. {1279, 80 y 81}



cuarta estrofa (“La muchacha mojada/ era blanca en el agua/ y el agua, llamarada”), en la sexta estrofa donde están presentes, el baño, la muchacha y el ruiseñor; y en la séptima estrofa, que vimos cómo retorna al inicio.

La naturaleza está representada en la “doncella”, en la mujer fértil como la tierra. El baño ha sido analizado también en este sentido. Así Eglá Morales Blouin en *El ciervo y la fuente* señala:

Una de las actividades más frecuentes mencionadas en la lírica y más fácilmente reconocible como mitologema es la de “los baños de amor” la mañana de San Juan [...] Como los otros motivos asociados al amor, la mención del baño tiene el poder evocativo de todo mitologema auténtico, y el amor queda implícito con sólo la mención del baño. [...] El aspecto erótico de los baños inclina a analizarlos como parte de las actividades propiciatorias de fecundidad.<sup>518</sup>

En la tradición literaria medieval, el baño implica el peligro que trae a las doncellas, precisamente por representar la fecundidad. En el mismo trabajo Morales Blouin, escribe:

Que si te fueras a bañar, novia  
lleva a tu madre, no vayas sola;  
para quitarte la tu camisa;  
para meterte en el agua fría.<sup>519</sup>

Enzo Franchini enfoca el baño desde el punto de vista de la fecundidad:

Existe toda una serie de canciones sefarditas sobre el baño nupcial después del cual la novia es presentada al novio:

La novia salió del baño  
el novio ya la está esperando<sup>520</sup>

Porque a diferencia de la casida IV, aquí Federico García Lorca nos presenta a una doncella, no a una mujer. La doncella, era el motivo de amor en la literatura medieval, representaba la belleza de la naturaleza y era ésta misma quien la dotaba de sus cualidades:

---

<sup>518</sup> Morales Blouin, Eglá, “Los baños rituales”, en *El ciervo y la fuente*, Capítulo XIV, pp. 232-247.240

<sup>519</sup> Morales Blouin, E., *El ciervo y la fuente*, ob. cit. p. 224.

<sup>520</sup> Franchini, Enzo, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la razón de amor*. Biblioteca Filológica Hispánica. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1993. p. 375

La doncella es poseedora de una belleza que le es propia y natural, por su condición virginal, la cual se revela a los hombres por medio de características ideales que tienen como función sublimar estos dones naturales [...] La literatura crea a una doncella que destaca por su apariencia y virtuosismo [...] Los cabellos de preferencia son los que reflejan los rayos del sol.

En *Erec y Enide*, Chrétien de Troyes, nos relaciona la belleza de la doncella como un don tal de la naturaleza que es la naturaleza misma:

La doncella es muy gentil, pues la Naturaleza, la misma Naturaleza se maravilló más de quinientas veces por haber podido hacer una criatura tan bella de una sola vez [...] En verdad os digo que Iseo la rubia no tuvo el cabello tan rubio ni reluciente, de modo que no hubo nunca nadie semejante a ésta. Tenía el rostro y la frente más claros y blancos que la flor de lis; respecto a su color, maravillosamente su cara estaba iluminada de un fresco color rojo que le había concedido la naturaleza. Sus ojos irradiaban tan gran claridad que parecían dos estrellas. [...] En verdad que ésta fue hecha para ser contemplada, para que uno pudiera mirarse en ella como en un espejo.<sup>521</sup>

La doncella, personaje propio de la literatura medieval como encarnación de la belleza, venía a representar no tanto la mujer en sí, como al concepto de belleza en todos los sentidos. Constanza Rojas en el artículo “*De forma et virtute. Una aproximación al concepto de belleza en la doncella medieval durante el siglo XII*”, nos dice que “la doncella es poseedora de una belleza supra-terrenal, que debía ser resguardada de las personas mundanas, de ahí que cultivaron valores como la modestia, la prudencia y la templanza. [...] La doncella y su hermosura vienen a ser uno de los ejemplos claves para poder entender cómo se materializa en los hombres aquella belleza trascendental de Dios. [...] belleza que le es propia y natural por su condición virginal, la cual se revela a los hombres por medio de características ideales que tienen como función sublimar estos dones naturales.”<sup>522</sup> La doncella no es simplemente la mujer bonita, es mucho más, era en la tradición clásica el concepto que aglutina los ideales de perfección del hombre y de la naturaleza, por eso se le equiparaba a lo supra-terrenal. Y en el físico esa idea divina y

---

<sup>521</sup> De Troyes, Chrétien, *Erec y Eneide*, Siruela, Madrid, 1987, p. 10

<sup>522</sup> Rojas Zavala, Constanza, “*De forma et virtute. Una aproximación al concepto de belleza en la doncella medieval durante el siglo XII*”, *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*, nº 6, Santiago de Chile, 2011, pp. 68-90. pp.74,79,83.  
[http:// www.obisterrarum.cl](http://www.obisterrarum.cl)

trascendental de la doncella debía tener unas cualidades representativas. En este sentido

Constanza Rojas escribe:

La literatura crea a una doncella que destaca por su apariencia y virtuosismo. [...] En tanto, los cabellos de preferencia son los que reflejan los rayos del sol.<sup>523</sup>

Un poco al estilo de nuestra “muchacha dorada” que se “bañaba en el agua/y el agua se doraba”.

En este sentido, y a propósito de la poética de la luz renacentista en la que la belleza de la dama se equipara con la del Sol, leemos en la tesis *La luz en la poesía española del siglo XVI (Garcilaso, Fray Luis, Aldana y Herrera)* de Ginés Torres Salinas, cómo por ejemplo en el poema XII de Aldana, un poema de la serie pastoril, se “desarrolla el motivo petrarquista de la naturaleza envidiada por su contacto con el ser amado [...]”. El poeta se dirige a las “Crudas y heladas ondas fugitivas” del río en que se ha bañado la pastora, en un buen ejemplo de la conexión del alma de la dama con el alma mundi. La naturaleza queda impregnada de la hermosura de la pastora. [...] Además del componente visual que se delecta en la imagen del pie de la dama entre los brillos del agua cristalina entre las piedras, lo relevante es el trato que en ese marco natural recibe su dama: el mayor Sol.<sup>524</sup>

La importancia del cuerpo, va mucho más allá, tal y cómo señala Juan Carlos Rodríguez en *Teoría e Historia de la producción ideológica*, el cuerpo “señala la *quidditas*, lo esencial de la *semejanza* de la criatura respecto al Creador -y es a la vez- el único signo visible donde averiguar su desemejanza, donde salvar (mediante la analogía) ese abismo insalvable entre Dios y hombre, entre cuerpo y alma. Esta dialéctica *semejanza/*

---

<sup>523</sup> íbidem. p. 83.

<sup>524</sup> Torres Salinas, Ginés, *La Luz en la poesía española del siglo XVI (Garcilaso, Fray Luis, Aldana y Herrera)*, Andrés Soria Olmedo & Miguel Ángel García García (directores), Granada, Ed. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Literatura, p. 811.

*desemejanza* está incrustada en la teorización sacralizada de la matriz ideológica feudal.<sup>525</sup>

Tres elementos medievales presentes en esta casida: el baño de amor, la doncella y faltaría la paloma, figura de la Trinidad que en las sagradas escrituras aparece siempre en relación con el bautizo como baño purificador<sup>526</sup>.

Presentes están entonces la tradición clásica medieval, la del Siglo de Oro y la mitología grecolatina en el baño de Diana y Psíquis. Federico García Lorca quiere recrear en esta casida la Naturaleza con mayúsculas y para ello se vale de todos los elementos que la tradición clásica ha usado para reforzar este concepto. Como siempre, el poeta lo hace de un modo tan magistral, que se necesita hurgar para levantar lo que a simple vista no es más que una cancioncilla y poder descubrir así, bajo su estribillo, el desarrollo de un tópico frecuente en la Historia de la Literatura.

El baño era uno de los aspectos fundamentales en la cultura árabe y lo era desde el ámbito doméstico. Leemos en el capítulo “Civilización y cultura de los árabes en España” de la *Historia de la Literatura. El mundo medieval (600-1400)* como Pedro Lorca de Guerra escribe en pleno siglo XVI un catecismo y, de todos los aspectos que crítica de los moriscos, arremete ante todo contra la costumbre del baño: “A la manera de los animales acuáticos, utilizan los baños y los ungüentos [...] como alimento diario. Por eso tienen en sus casas tantos baños como nosotros bodegas”<sup>527</sup>.

Si consideramos que el motivo original de este poemario era la poesía arábigo-andaluza, el homenaje a los poetas árabes, se hace obligatorio cerrar el comentario de esta casida con un poema de Ibn Al-Zaqqaq, bastante clarificador en relación al poema

---

<sup>525</sup> Rodríguez, J.C., *Teoría e Historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesa*, Madrid, Akal, 1974, p. 96.

<sup>526</sup> Leemos en Mateo 3, 6: “Y eran bautizados por él en el Jordán, confesando sus pecados. Marcos 1, 10: “Y luego, cuando subía del agua, vio abrirse los cielos, y al Espíritu como paloma que descendía sobre él.

<sup>527</sup> *Historia de la Literatura. El mundo medieval (600-1400)*, (Juan Paredes Núñez/ Emilio Cascales), Madrid, Akal, 1989, vol. II, p.367.

que nos ocupa, un poema que nos aleja de la tradición clásica castellana de la que venimos hablando y nos reconduce hacia la tradición arabigo-andaluza motivo de este libro:

### UN NADADOR

Al dirigir mis ojos a un arroyo  
de clara limpidez, como de espejo,  
a un airoso mancebo vi nadando  
que miraba con ojos de gacela.  
Luna, en el cielo de las aguas zarcas,  
parecía entre el halo de la espuma.  
Nube de perlas lo tapaba un punto,  
para más lejos resurgir radiante.<sup>528</sup>

---

<sup>528</sup> Al Zaqqaq Ibn, *Poesías*, ob. cit., p.75.

## IX.- CASIDA DE LAS PALOMAS OSCURAS

### I

A propósito de la composición métrica de esta casida escribe Daniel Devoto que “su estructura, aparentemente complicada es sin embargo clarísima [...] El poema consta de veintidós versos, corridos, sobre la base de un romance en *úa* (los octosílabos están en mayoría, frente a dos decasílabos, tres enneasílabos, cuatro heptasílabos y dos hexasílabos)”<sup>529</sup>. Para que el resultado sea mitad octosílabos mitad otro tipo de verso, Devoto ha hecho y deshecho sinalefas según le ha interesado con un criterio extraño, pues en un verso separa dos vocales abiertas evitando la sinalefa y en otro las une sin otro criterio que buscar el octosílabo. Un ejemplo de esto lo vemos, por ejemplo, en los versos sexto y séptimo. En el primero para que sea un octosílabo tenemos que recurrir a la sinalefa entre las sílabas segunda y tercera (“don-dees-ta-mi-se-pul-tu-ra”), igual ocurre en el verso siguiente, el séptimo, para convertirlo en octosílabo tendríamos que hacer la sinalefa entre las sílabas sexta y séptima (“en-mi-co-la-di-joel-sol”), pues la última palabra “sol”, al ser aguda, sumaría una sílaba más. Ambas sinalefas están constituidas por dos vocales abiertas. En contraposición, en los versos 3, 4, 13 y 21 no se tienen en cuenta las sinalefas con lo que en lugar de ante cuatro pentasílabos con acento adónico (1,4), estaríamos ante tres octosílabos cuyo ritmo acentual, ajustando mucho podríamos decir que es mixto, pues el acento recae en las sílabas segunda y séptima, y un hexasílabo con acento anfibráquico (2,5). No existe un criterio uniforme en el cómputo silábico.

Si decidiésemos hacer un cómputo métrico más unificado, teniendo en cuenta todas las sinalefas que encontramos en el interior de los versos, diríamos que estamos ante, como ya hemos mencionado, cuatro pentasílabos (vv. 3, 4, 13 y 21) de ritmo acentual adónico (sílabas 1,4) que además coinciden en que son prácticamente los

---

<sup>529</sup> Devoto Daniel, *Introducción a Diván...* ob. cit., p.112.

mismos versos (“Lau-nae-rael-Sol<sup>530</sup>/ Lao-tra-la-lu-na/ Lau-nae-ra-lao-tra/ Lau-nae-ra-lao-tra”). Dos heptasílabos (vv. 5, 15) con ritmo acentual anapéstico (sílabas 3,6). Como en el caso de los pentasílabos, coinciden en que son prácticamente el mismo verso repetido (“Vecinitas”, les dije/ “Aguilitas”, les dije”).

Once octosílabos. Cuatro de ellos formados por la suma de una sílaba más al terminar el verso en palabra aguda: los versos primero y diecinueve (“Por las ramas del laurel”) que son el mismo repetido y los versos siete y diecisiete (““En mi cola”, dijo el Sol”). El resto de los octosílabos (vv. 2, 6,11,12,16,20,22) son de acento dactílico (sílabas 1,4,7) en su mayoría, salvo los versos 11 y 22 cuyo ritmo acentual es trocaico (sílabas 1,3,7 o 3, 7).

Tres enneasílabos (vv. 9, 10 y 14). Ritmo acentual “de canción” en el primero y el último, cuyo acento recae en las sílabas cuarta y octava y el verso décimo con ritmo acentual iriartino (sílabas 3,6,8).

Dos decasílabos. Que se corresponderían con los versos ocho y dieciocho. Ambos de ritmo aclepiádeo, que divide el verso en dos hemistiquios de cinco sílabas cada uno y de acentuación yámbica en el primer pentasílabo y adónico en el segundo. Y que además son también el mismo verso repetido ( ““En mi garganta”, dijo la Luna”).

De esta manera estaríamos ante una estructura mucho más armónica. A la que podríamos añadir una división estrófica “subjética”, pues el autor concibió este poema como un bloque unitario. En este sentido, Daniel Devoto realiza el siguiente esquema del poema:

<<A>> <<B>>      C D E F      <<A'>> <<B'>>      C' D E F      <<A''>> <<B''>><sup>531</sup>

En este esquema A correspondería a los versos 1 y 2, A' estaría formado por los versos 9,10,11 y 12; A'' estaría integrada por los versos 19 y 20, todos a modo de estribillo. B

<sup>530</sup> Añadiríamos una sílaba más a este verso, pues termina en palabra aguda. El ritmo acentual es, como en el resto de los pentasílabos, adónico, la acentuación recae sobre las sílabas tercera y sexta.

<sup>531</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* ob. cit. p. 112

correspondería a los versos 3, 4; B' lo integrarían los versos 13, 14; B", estaría formado por los versos 21 y 22. Del resto, Devoto aclara en su estudio que: "Los demás versos van intactos, salvo la leve sustitución de C ("Vecinitas", referido a las dos palomas) por C' ("Aguilitas", dirigido a las dos águilas y a la muchacha)"<sup>532</sup>.

En este sentido y puestos a dividir el poema en estrofas tal y como no hizo su autor, sería mucho más apropiada la división que hace Andrew Anderson, pues marca como estribillos diferentes el que abarca los cuatro primeros versos, que se repite, con una pequeña variación, en los cuatro últimos y el constituido por los versos 5,6,7,8 que se repetiría (con la diferencia de "Aguilitas" en lugar de "Vecinitas", señalada por Devoto) en los versos 15, 16, 17 y 18. El núcleo del poema lo constituiría la parte central que abarca desde el verso 9 al 14. Escribe Anderson:

The text falls into several subsections, ll. 1-4, 5-8. 9-14, 15-18, 19-22 and creates a chiasmic content structure which may be represented schematically thus: a<sup>1</sup>, b<sup>1</sup> c b<sup>2</sup>, a<sup>2</sup>.<sup>533</sup>

Esta división sería más acertada sobre todo si tenemos en cuenta que a la hora de musicalizar un romancero se utilizaban las *tonadas* que se repetían cada cuatro versos a modo de cantinela. La división que Devoto proponía estaba demasiado fraccionada. Aunque se nos repita<sup>534</sup> que no estamos ante un romance propiamente dicho, por mucho que el octosílabo sea el verso mayoritario de este poema, porque la variedad de metro rompe la posibilidad de hablar de un romance. A pesar de no poseer división estrofica o de tener rima asonante, sin embargo sí encontramos ciertos elementos básicos del romance, como por ejemplo, las repeticiones de sintagmas con una función fundamentalmente rítmica, un uso libre de los tiempos verbales, la estructura variada o la

---

<sup>532</sup> Íbidem, p. 112.

<sup>533</sup> Anderson, A., *Lorca Late's Poetry*, ob. cit. p. 137.

<sup>534</sup> Anderson, A., *Lorca Late's...* p. 137: "The poem takes the form of an irregular and ragged *romance*: octosyllabic lines predominate...". Daniel Devoto nos decía que el poema estaba constituido "sobre la base de un romance".



introducción del diálogo tan propia del poema narrativo que caracteriza a los romances. Sobre todo de los romances líricos de los que hablaba Ramón Menéndez Pidal<sup>535</sup> en los que lo característico no era el tema, la hazaña narrada, el episodio histórico o la gesta del héroe, sino los rasgos subjetivos y sentimentales. Se cumple también otra característica propia del romance, la llamada construcción paralela o reiteraciones de estructuras gramaticales y reiteraciones de significado, tal y como encontramos en esta casida. Además, desde el punto de vista estructural, este poema nos recuerda al anterior. Un círculo que viene a cerrarse repitiendo la misma estrofa con la que el poema comienza.

Una vez más el poeta para conseguir el efecto rítmico que desea, cuando no se ajusta estrictamente a la métrica, suple el problema con la repetición, bien sea ésta de palabras, de sintagmas, de versos o de estrofas completas que vienen finalmente, como si se trataran de estribillos aún sin serlo, para llenar de música el poema. Recordemos que este poema fue concebido como canción.

Las explicaciones que Devoto recoge de las diferentes interpretaciones que se han hecho sobre esta casida, nos llevarían a volver la vista atrás y examinar de nuevo la “Casida de la muchacha dorada”. Escribe Daniel Devoto:

Para Correa<sup>536</sup>, en esta inocua -y por ello deliciosísima- cancioncilla se revela “el desdoblamiento del atardecer en dos símbolos idénticos -dos palomas- en virtud de la luz igualmente indecisa de los dos astros”.[...] Ramos-Gil elabora una explicación por la cual la canción “es, en resumen, una alegoría del vivir y el morir, del día y de la noche”<sup>537</sup>. [...] Para Schoenberg, sol y luna “dissimulent mal des sodomites, offrant chacun leur jeu particulier<sup>538</sup>”.<sup>539</sup>

---

<sup>535</sup> Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero Hispánico. Teoría e Historia*. vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 60.

<sup>536</sup> Se refiere Daniel Devoto a: Correa, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid, Gredos. N° 144. p. 133.

<sup>537</sup> Se refiere Devoto a: Ramos-Gil, Carlos, *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 176-177.

<sup>538</sup>Se refiere Daniel Devoto a: Schoenberg, Jean- Louis, *Federico García Lorca. L'homme-L'ouvre*. Paris, Plon, 1956, p. 243.

<sup>539</sup> Devoto, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit...* ob. cit. p.113.

## //

**“El sol está presente, y yo ausente”**

*Al- Mu`tamid*

Daniel Devoto expone con contundencia<sup>540</sup> su propia opinión, que se resume en la influencia que late en esta casida de los cantares populares:

Y un cantar popularísimo, recogido por media docena de folkloristas, proporciona casi todos los elementos de los versos E y F de la casida que estudiamos, y la rima funcional de “luna” con “ninguna”:

De tu cara sale el sol,  
de tu garganta la luna;  
morenas he visto yo;  
pero como tú, ninguna.<sup>541</sup>

No debe sorprendernos que Federico García Lorca recurra a una canción popular<sup>542</sup> para elaborar un poema que nace precisamente como canción y además dedicada a un niño. No es además, como hemos venido analizando, la primera ni la única vez que el poeta granadino se vale de la tradición popular para elaborar sus gacelas o sus casidas. La presencia de esas canciones populares la hemos encontrado de un modo claro en poemas como la “Gacela del amor que no se deja ver” o “La Gacela del mercado matutino” y de un modo más encubierto y menos evidente en muchas otras. Pero a pesar de lo inocente que pudieran parecer algunos de los contenidos que conformaban las letras de las canciones populares o de los juegos infantiles, sin embargo, muchas veces se hace uso de ellas para narrar hechos o historias nada “inocuas”. Y nada resulta inocuo en Federico García Lorca que se vale de esta tradición

---

<sup>540</sup> Escribe Devoto en la página 115: “Antes de elaborar y despachar una “explicación” sea ésta mítica o sodomítica, conviene tener un cierto conocimiento de lo que se explica: ello suele disminuir los riesgos de error”.

<sup>541</sup> Íbidem, p. 114.

<sup>542</sup> Sancho Izquierdo, Miguel, *Mil coplas de jota aragonesa*, Zaragoza, tip. La Editorial, 1911, p. 58. Pero podríamos ver también en esta casida reminiscencias de otra canción mucho más conocida, “La viudita del Conde Laurel.

para, casi canturreando, con el diálogo rápido tan propio de los juegos, mostrar, no ya únicamente el ciclo vital del día, con su sol y su luna, sino algo mucho más profundo, el hecho de que a pesar de ser los grandes opuestos, el día y la noche, el sol y la luna, no pueden subsistir el uno sin la otra. La interdependencia de ambos vendría a exponer, como en el Taoísmo, la dualidad de todo lo existente en el universo. Una oposición, la noche y el día, no sólo como ciclo vital, sino y fundamentalmente, como la imposibilidad manifiesta de que ambos, sol y luna, noche y día, a pesar de ser los opuestos por excelencia, puedan funcionar el uno sin el otro. Es el Yin y el Yang de la cultura oriental. Pero aventurémonos un paso más allá: el Yin representa la tierra, lo femenino, la oscuridad, la luna. El Yang es el cielo, la luz, el sol, lo masculino. Podríamos trasladar este razonamiento al terreno amoroso y decir que el poeta está hablando de la imposibilidad de un amor. Lo femenino, la luna el Yin, lo masculino, el sol, el Yang. La imposibilidad de que hombre y mujer puedan encontrarse en algún momento, aunque ambos estén condenados a depender el uno del otro, por sociedad, por convencionalismo...

Esa imposibilidad del encuentro, no como una generalidad, sino perfectamente situada en la primera persona del singular (vv. 9/10: “Y yo que estaba caminando/ con la tierra por la cintura”). El que camina con la tierra por la cintura no puede avanzar. El que no consigue la unión deseada es como un muerto, alguien que no tiene vida (“¿dónde está mi sepultura?”). Este concepto de la imposibilidad de la unión entre lo femenino y lo masculino, se refuerza en los versos 7 y 8 (“ “En mi cola”, dijo el Sol/ “En mi garganta”, dijo la Luna”).

Pero esta imposibilidad de la unión viene expuesta desde el primer verso: “Por las ramas del laurel”, aludiendo como bien dicen todos los críticos, al mito de Apolo y Dafne. Es el amor imposible entre el dios Apolo y Dafne, convertida esta última en el árbol del

laurel antes de ser alcanzada por Apolo, representante éste de la belleza masculina, dios de la adivinación, de las artes y la música. Leemos en Andrew Anderson:

Apollo was the principal god of prophecy and divination and of the art and music; he was a sun god and the deity who presided over the deaths of men by natural causes.<sup>543</sup>

El laurel, tal y como describe Ovidio en las *Metamorfosis*, se convertiría en el símbolo de la victoria por deseo del dios Apolo:

A ésta el dios le dijo: “Ya que no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; siempre te tendrá mi cabellera, te tendrá mi cítara, laurel, y te tendrá mi aljaba. Tu acompañarás a los caudillos latinos, cuando voces alegres canten el triunfo y visiten el Capitolio los largos desfiles.”<sup>544</sup>

Desde entonces, la victoria asociada a la hoja del laurel ha ido perpetuándose a lo largo del tiempo y de las diferentes culturas. Así, por ejemplo, encontramos su presencia en el cristianismo. El Domingo de Ramos se coloca en los balcones una ramita de laurel, junto a la rama de palma, y se mantiene todo el año como protector de la casa. El laurel, además, desde el punto de vista de la botánica, es una planta con enormes propiedades curativas. Este es el sentido con el que aparece en *La niña que riega la Albahaca y el príncipe preguntón*, y no únicamente como una tradición popular tal y como menciona Anderson al citar la edición de Luis González-del-Valle<sup>545</sup>:

It is clear from this occurrence that the phrase is traditional, and is associated with children’s lore and has an incantatory flavour.<sup>546</sup>

---

<sup>543</sup> Anderson, A., *Lorca Late’s Poetry*, ob. cit. p. 137.

<sup>544</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, ob. cit. p. 90.

<sup>545</sup> García Lorca, Federico, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, Luis González-del-Valle (ed), Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1985, p. 11.

<sup>546</sup> Anderson, A., *Lorca Late’s Poetry*, ob. cit., pp. 137-138. cit. 173.

Pero Anderson no transcribe la cita completa, únicamente reproduce “Por las ramas del laurel...”, por lo que se pierde el sentido completo del conjuro. Dice el personaje del Mago en la Estampa Tercera:

MAGO: ¡Por las ramas del laurel y la cinta de Santa Inés, que tus males se curen y se vayan al pocito negro de la pena!

Nos anticipa el poeta desde el primer verso de esta casida su intención de hacer magia.

En el Cuadro Primero del Acto Tercero de *Yerma* leemos en boca de Dolores y como solución para la infertilidad las siguientes palabras:

DOLORES: La oración del laurel, dos veces, y al mediodía, la oración de Santa Ana. Cuando te sientas encita me traes la fanega de trigo que me has prometido<sup>547</sup>.

En *Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores*, en el Acto I aparece el laurel de nuevo conjuro para espantar la mala suerte:

AMA: ¡Por Dios, cierra la sombrilla, no se puede abrir bajo techado! ¡Llega la mala suerte!

Por la rueda de San Bartolomé  
y la varita de San José  
y la santa rama del laurel  
enemigo, retírate.  
Por las cuatro esquinas de Jerusalén.<sup>548</sup>

El laurel es una planta muy presente en la cultura granadina y así lo va a reflejar el poeta, incluso fuera del mito o de sus propiedades, está presente en los “dichos” que no hacen sino reforzar la presencia del laurel en la cotidianidad de la vida. Leemos en boca de la Zapatera en el Acto I de *La Zapatera Prodigiosa*:

ZAPATERA: Dile a tu madre que ya sabe mi marido lo que tiene que hacer, y que así supiera ella aliñar con laurel y pimienta un buen guiso como mi marido componer zapatos.<sup>549</sup>

En las canciones populares que se recogen en *Bodas de Sangre*, también encontramos la presencia de este árbol. En el Acto II, Cuadro Primero, la criada canta:

---

<sup>547</sup> Íbidem, *O.C.* vol. II., p.513.

<sup>548</sup> Íbidem., *O.C.* vol. II., p.533.

<sup>549</sup> Íbidem, *O.C.* vol. II., p. 199.

CRIADA: Que despierte  
con el ramo verde  
del laurel florido.  
¡Que despierte  
por el tronco y la rama  
de los laureles!<sup>550</sup>

En el Acto III, Cuadro Segundo, escuchamos a la Muchacha 2 cantar:

MUCHACHA 2: Jazmín de vestido,  
cristal de papel.  
Nacer a las cuatro  
morir a las diez.  
Ser hilo de lana,  
cadena a tus pies  
y nudo que apriete  
amargo laurel<sup>551</sup>

La presencia de esta planta en la obra poética de Federico García Lorca es tan persistente como en la cultura popular granadina. Así está presente en el *Libro de Poemas*; en el poema “Paisaje”, fechado en Junio de 1920, el poeta escribe:

Y observo que el laurel tiene  
Cansancio de ser poético  
Y profético.<sup>552</sup>

Una imagen que iría muy acorde con la definición que Andrew Anderson hacía de Apolo como dios de la profecía y la adivinación.

Veámos también como en este mismo poemario, *Libro de Poemas*, el poeta tiene toda una jaculatoria al laurel, “Invocación al laurel”, una composición fechada en 1919:

¡Oh laurel divino, de rama inaccesible,  
Siempre silencioso,  
Lleno de nobleza!  
¡Vierte en mis oídos tu historia divina,  
Tu sabiduría profunda y sincera!

¡Árbol que produces frutos de silencio,  
Maestro de besos y mago de orquestas,

---

<sup>550</sup> Íbidem., *O.C.* vol. II., p.436.

<sup>551</sup> Íbidem., *O.C.* vol. II., p. 467.

<sup>552</sup> García Lorca, Federico, *Obras Completas*, vol.I, Galaxia-Gutenberg, ob. cit. p. 111.

Formado del cuerpo rosado de Dafne  
Con savia potente de Apolo en tus venas!

¡Oh gran sacerdote del saber antiguo!  
¡Oh mudo solemne cerrado a las quejas!  
¡Todos tus hermanos del bosque me hablan;  
Sólo tú, severo, mi canción desprecias!

Acaso, ¡oh maestro del ritmo!, medites  
Lo inútil del triste llorar del poeta.  
Acaso tus hojas, manchadas de luna,  
Pierdan la ilusión de la primavera.

La dulzura tenue del anochecer,  
Cual negro rocío, tapizó la senda,  
Teniendo de inmenso dosel a la noche,  
Que venía grave, preñada de estrellas.<sup>553</sup>

Juan Carlos Rodríguez en el libro *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, escribe a propósito de este poema cómo el laurel es “el árbol andrógino, su árbol, el de Dafne y Apolo, el de la feminidad detenida y el del poder del cuerpo masculino [...] inmediatamente nos aparece Garcilaso y su magistral soneto sobre el tema. [...] Pero Lorca se arriesga un paso más: introduce la savia de Apolo en el interior del árbol mismo, como si el hecho sexual se hubiera realizado y el silencio de la música se palpara en besos, como si el mismo Apolo permaneciera en el laurel: un árbol andrógino con su madia de música.”<sup>554</sup> En el análisis que Juan Carlos Rodríguez hace de la imagen del laurel en la casida que nos ocupa, el laurel será el símbolo del androginismo: “la imagen del laurel, ese androginismo básico, se convierte ya en la definición exacta de la relación entre el amor y el no-fruto, entre el amor y la sepultura. [...] Y por supuesto que el laurel, frente al ciprés o el olivo, es decisivo en Lorca”.<sup>555</sup>

En el poema “Baco” de *Canciones*, encontramos también la presencia de este arbusto, escribe el poeta:

---

<sup>553</sup> Íbidem, *O.C.*, p.166.

<sup>554</sup> Rodríguez, J.C., *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, De guante blanco/ Comares, 2002, p.493.

<sup>555</sup> Íbidem, p. 493.

Ayer, mañana, negro y verde,  
rondas mi cerco de laureles<sup>556</sup>.

En “Introducción a la muerte. Nocturno del hueco”, de *Poeta en Nueva York*, leemos en el estribillo:

Dame tus ramos de laurel, amor.  
¡Para ver que todo se ha ido!<sup>557</sup>

En el “Vals de las ramas” escribe Lorca:

Llegará un torso de sombra  
coronado de laurel.<sup>558</sup>

En la conferencia “Juego y Teoría del duende”, el poeta se refiere a esta planta en varias ocasiones siempre en relación al poeta, a las musas, a su afán de ser laureado:

La musa despierta la inteligencia, trae paisajes de columnas y falso sabor de laureles. [...] Pan de oro o pliegue de túnica, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. [...] La musa de Góngora y el ángel de Garcilaso han de soltar la guirnalda de laurel cuando pasa el duende de san Juan de la Cruz, cuando

El ciervo vulnerado  
por el otero asoma.<sup>559</sup>

El árbol del laurel es presencia obligatoria en el paisaje granadino. Como lo es en los paisajes orientales. Leemos en *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* de Adolf F. Von Schack, la siguiente descripción:

A la par de las peregrinaciones por el desierto y de la vivienda abandonada del dueño querido, lo cual, por convención, había de tener siempre lugar en una *qasida*, había entonces que describir risueños jardines impregnados con el aroma del azahar, arroyos cristalinos con las orillas ceñidas de laureles, blandas y reposadas siestas bajo las umbrosas bóvedas de los bosquecillos de granados...<sup>560</sup>

---

<sup>556</sup> *Íbidem*, O.C., P.373.

<sup>557</sup> *Íbidem*, O.C., p.548.

<sup>558</sup> *Íbidem*, O.C., p. 571.

<sup>559</sup> García Lorca, F., “Juego y Teoría del duende” en *O.C. I*, ob. cit., pp. 150/162. 152-161.

<sup>560</sup> Schack, Von Adolf Friedrich, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, ob. cit. p. 61.



Esta presencia del laurel como parte fundamental del paisaje está, por ejemplo, en el poema “Patio húmedo” del *Libro de Poemas* donde el poeta inicia y finaliza la composición con el mismo verso: “Las arañas/ iban por los laureles”.<sup>561</sup> El poema “Preciosa y el aire” del *Primer romancero gitano*, se inicia con los siguientes versos:

Su luna de pergamino  
Preciosa tocando viene,  
por un anfibio sendero  
de cristales y laureles.<sup>562</sup>

En su primer libro, *Impresiones y Paisajes*, el poeta describe un jardín conventual con la presencia ineludible del árbol verde del laurel: “Las ramas del laurel penetran retorciéndose, por una ventana. [...] En los laureles hay hilos de plata casi invisibles, chorreones de agua incrustada.”

---

<sup>561</sup> García Lorca, F., *Obras Completas*, vol. I, ob. cit., p. 133.

<sup>562</sup> *Íbidem*, p. 416.

El árbol del laurel, el Sol y la Luna, el día y la noche, nos lleva de nuevo a *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*<sup>563</sup>, pero esta vez a los decorados que Hermenegildo Lanz pintó para la ocasión y que sirvieron de fondo para la representación de los Títeres de Cachiporra del 6 de enero de 1923. El decorado que Lanz elaboró para esta pieza lo tituló precisamente “El árbol del Sol y el árbol de la Luna”. El primero es un dibujo de un sol con tronco de árbol, el segundo es un árbol verde en forma de media luna que cae del revés, a modo de paraguas o sombrilla.

El juego del sol y la luna, de la noche y el día, es otra constante a lo largo de toda la obra del poeta granadino. Podría hacerse un estudio sólo enfocado en este aspecto.

---

<sup>563</sup> Como curiosidad decir que *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* está también inspirado en una canción popular:

Al levantar una lancha  
una jardinera vi,  
regando sus lindas flores,  
y al momento la seguí.

-Jardinera tú que entraste  
en el jardín del amor,  
de las flores que regaste:  
Dime cuál es la mejor.

- La mejor es una rosa  
que se viste de color,  
del color que se le antoja  
y verde lleva la hoja.

Tiene tres hojitas verdes  
y las demás encarnadas,  
y a ti te vengo a elegir  
por ser la más resalada.

Muchas gracias jardinera  
por el gusto que has tenido,  
tantas niñas en el corro  
y a mí sola me has cogido.

(Cantado de viva voz por las mujeres de La Malahá, para la investigación del libro *El haza de las viudas* (Espuela de Plata, Renacimiento, Sevilla, 2009, p. 52)

Desde el *Libro de poemas*<sup>564</sup> o *Canciones*<sup>565</sup> hasta *Poeta en Nueva York*<sup>566</sup> lo encontramos en forma de romance, de canción... Pero quizás de todas las referencias, destaco una estrofa del poema "Mundo" perteneciente a Odas, por resumir de una manera muy exacta el argumento de la "Casida de las palomas oscuras":

Noche de rostro blanco. Nula noche sin rostro.  
Bajo el Sol y la Luna. Triste noche del Mundo.  
Dos mitades opuestas y un hombre que no sabe  
cuándo su mariposa dejará los relojes.<sup>567</sup>

Entre los *Sonetos*, encontramos el titulado "A Carmela Condon, agradeciéndole unas muñecas" y en el segundo cuarteto escribe nuestro poeta:

Un Apolo de hueso borra el cauce inhumano

---

<sup>564</sup> Prueba o ejemplo de esto lo encontraríamos en el poema "Canción para la luna" (*O.C.* vol. I. Galaxia-Gutenberg, ob. cit. pp. 102):

Blanca tortuga,  
Luna dormida  
Casta Verónica  
Del sol que limpias  
En el ocaso  
Su faz rojiza

En el poema "Santiago. Balada ingenua" de 1918 (*O.C.* vol. I, *Íbidem*, p. 92.):

"Con la luna rendida a sus plantas,  
Con el sol escondido en el pecho.

O en el poema "Cantos nuevos" de 1920 (*O.C.*, vol. I, p. 98):

Dice la tarde: "¡Tengo sed de sombra"  
Dice la luna: "¡Yo, sed de luceros!"

<sup>565</sup> El poema "Madrigalillo" (*O. C.* vol I., p.401) finaliza con los siguientes versos:

Sol y luna.  
Luego...  
¡ni corazón  
ni huerto!

<sup>566</sup> El poema "Vals de las ramas" (En *O.C.* vol.I, Galaxia-Guterberg, ob.cit. p. 570-571):

Una a una  
alrededor de la luna,  
dos a dos  
alrededor del sol,  
y tres a tres  
porque los marfiles se duerman bien.

<sup>567</sup> *Íbidem O.C.* vol.I. p. 465.

donde mi sangre teje juncos de primavera.  
Aire débil de alumbre y aguja de quimera  
pone loco de espigas el silencio del grano.<sup>568</sup>

Vemos que los referentes que utiliza Lorca en esta casida no son únicos ni originales ni nuevos, pues pueblan su obra poética, dramática y narrativa. Ni el sol, ni la luna, ni el laurel... Como tampoco lo son las palomas presentes también en toda la obra del poeta granadino desde los primeros escritos hasta el último poemario.<sup>569</sup>

De todas las menciones en las que aparece la paloma a lo largo de la obra de Federico García Lorca, la más comparable con el último poema del *Diván*, por aquello de que las palomas son oscuras, negras en este caso, sería la aparición en el poema “La Aurora” de *Poeta en Nueva York*:

La aurora de Nueva York tiene  
cuatro columnas de cieno  
y un huracán de negras palomas  
que chapotean las aguas podridas.<sup>570</sup>

Aunque el sentido no es exactamente igual, pues en este poema las palomas son negras por “chapotear en aguas podridas”, su color viene marcado por la polución. En esta casida las palomas son oscuras sin que ningún factor exterior condicione su color. Frente a las palomas oscuras, el poeta contrapone la imagen del águila, ave rapaz, como blanca, al describirlas como “águilas de nieve”. A lo largo de la obra del poeta granadino vemos que son las palomas y no las águilas las que aparecen en varias ocasiones relacionadas con la nieve o con el frío. Así, por ejemplo, aparecen en el poema “Thamar y Amnón” del *Primer Romancero Gitano*:

Alrededor de sus pies,

---

<sup>568</sup> Íbidem *O. C.*, vol. I, p.636.

<sup>569</sup> Para ver los distintos lugares de la obra de Federico García Lorca donde y cómo aparece la paloma, remitimos al Glosario final de este trabajo, págs....

<sup>570</sup> García Lorca, F., *O.C.* vol. I, ob. cit. p.536.

cinco palomas heladas<sup>571</sup>

Del mismo modo la encontramos en el poema “Fábula y rueda de los tres amigos” de *Poeta en Nueva York*, paisajes de nieve relacionados con palomares: “tres paisajes de nieve y una cabaña de azucenas/ por los palomares donde la luna se pone plana bajo el gallo”<sup>572</sup>. Y el águila, animal poco utilizado por el poeta en su obra,<sup>573</sup> nunca aparece relacionado con la nieve. Andrew Anderson en su estudio al analizar esta figura escribe:

...eagle are usually dark while here they are “de nieve” [...] -in variant versions of the text, “de mármol” [...]. Both “nieve” and “mármol” stand elsewhere in Lorca’s work as symbols of beauty combined with emotional coldness. <sup>574</sup>

Pero, si bien podemos estar de acuerdo o no con el significado “nieve”, relacionado con la belleza, sería erróneo aceptar “mármol” porque aparezca en algunas ediciones, cuando ni en el manuscrito, ni siquiera en la copia apógrafa, tal y como vimos en su momento, hay dudas de que García Lorca escribió “nieve”.

Las águilas viven en las cúspides de las montañas, lugar en el que suele haber nieves perpetuas. Quizás las “águilas de nieve” se refieran simplemente al lugar en el que habitan.

Para Andrew Anderson las palomas que dan título a la casida representan el sol y la luna: “The two doves are next characterized as sun and moon”.<sup>575</sup> Aunque esta explicación no termina de resultar del todo concluyente, pues ambas palomas son oscuras y ni el sol y ni siquiera la luna se caracterizan por ser oscuras, por mucho que la luna implique oscuridad, noche...

---

<sup>571</sup> íbidem, *O.C.I.*, p. 452.

<sup>572</sup> Íbidem, *O.C.I.*, p. 514.

<sup>573</sup> Remitimos al Glosario final de este trabajo.

<sup>574</sup> Anderson, A., *Lorca’s Late Poetry*, ob. cit., p. 140.

<sup>575</sup> Anderson, A., *Lorca’s Late Poetry*, ob. cit., p. 138

Manuel Antonio Arango en *Símbolo y Simbología en la obra de Federico García Lorca*, señala que desde el punto de vista bíblico, la paloma oscura es algo negativo (“La paloma negra es símbolo bíblico negativo: en la época del diluvio el profeta Noé envía la paloma blanca antes de enviar la paloma negra”).<sup>576</sup> Sin embargo, consultando el *Diccionario de la Santa Biblia*, encontramos la paloma o tórtola, sin matizar el color, y no precisamente como algo negativo. Se señala como “ave pasajera (Jer. 8.7), como un animal tímido y amante de la soledad que se entristece en el cautiverio (Sal. 11.1) y como elemento de purificación (Lv. 12.6-8/14.22)”.<sup>577</sup> Aunque si observamos las palomas que conviven a nuestro alrededor, la mayor parte de ellas son de un tono gris, algunas de un gris oscuro. Las palomas blancas son una minoría, quizás por eso en la Biblia se las quiso diferenciar asimilándolas con la paz. Está claro que, al describirlas nuestro poeta como oscuras, nos las está oponiendo a la paloma blanca representativa de la paz. No podemos negar, por otro lado, que lo oscuro viene asociado con lo negativo.

En la “Casida de la mano imposible” la paloma se relacionaba con Venus, el erotismo, la lujuria... Cupido, su hijo, hereda de su madre las alas de paloma, el mismo que disparó, por requerimiento de su madre celosa de la belleza de Dafne, una flecha de oro a Apolo para que se enamorara de Dafne y a ella una flecha de plomo para que odiase a Apolo.

En la persecución de Apolo a Dafne, éste le dice, según aparece en *Las Metamorfosis* de Ovidio:

¡Ninfa hija de Peneo, quédate, te lo suplico! No te persigue un enemigo; ¡quédate, ninfa! Así huye la cordera del lobo, así la cierva del león, así del águila las palomas con alas temblorosas, cada una de sus enemigos.<sup>578</sup>

---

<sup>576</sup> Arango, M.A., *Símbolo y Simbología en la obra de Federico García Lorca*, ob. cit. p. 374

<sup>577</sup> *Diccionario de la Santa Biblia*, ob. cit. pp. 676-677.

<sup>578</sup> Ovidio, *Las Metamorfosis*, ob. cit., p. 88.

Si para analizar este poema tomamos desde el principio el mito de Apolo y Dafne, resulta imprescindible sacar a colación esta cita que no aparece en ninguno de los trabajos analizados y que sin embargo, nos sitúa a la paloma como víctima y al águila como victimario. Aunque paloma y águila tienen algo en común: son dos especies que se caracterizan por ser monógamas. Entre la paloma y el águila podríamos ver también la existencia de una contraposición de lo doméstico, lo convencional, lo socializable, frente a lo libre, lo salvaje.

Para cerrar su poemario, Federico García Lorca escoge de entre todos los poemas esta “Canción” y la coloca como casida final, quizás porque en ella se resume la filosofía del *Diván*. Y lo hace con un juego de prestidigitador, que hace aparecer y desaparecer palomas y hasta “aguillitas”... Si durante todo el análisis de los poemas hemos ido viendo como una constante el juego de los opuestos, esta casida supone un colofón por todo lo alto.

Hay un personaje poético personificado en la primera persona del pretérito perfecto del verbo ver: “Vi”. Un sujeto poético tan claro como no había aparecido en todo el poemario, la primera persona del singular, “yo”. El complemento directo es un complemento directo múltiple: por un lado dos palomas, por otro, dos águilas y para finalizar, una muchacha desnuda. La paloma es un ave monógama,<sup>579</sup> por lo que debemos dar por hecho que se trata de una pareja, de una pareja que, al personificarla, simbolizaría a la pareja convencional, la única pareja aceptada por la sociedad. Pero son oscuras, nada que ver con el cliché que se tiene de la paloma, que siempre se piensan de color blanco. Si la paloma blanca es la paz, estas palomas estarían en disputa. Además, una es el sol y la otra la luna, dos opuestos, una es la hembra y la otra el macho. Aunque en la última estrofa las palomas dejan de ser “oscuras” para estar “desnudas” y dejan de identificarse con el sol y la luna para ser una única paloma, y desaparecer en un juego

---

<sup>579</sup> *DRAE: Zool.* Dicho de un animal que sólo se apareja con un individuo del otro sexo.

perfecto de prestidigitación (“vi dos palomas desnudas./ La una era la otra/ y las dos eran ninguna.”). Recordemos en este punto que la “luna” era un término masculino en árabe.

Las águilas son en el poema, al contrario que la paloma, blancas y frías, son de nieve. Ambas, como la paloma, son aves monógamas. Permanecen fieles a sus parejas, excepto cuando son incapaces de procrear, o uno de los dos miembros de la pareja sufre una muerte prematura. También una pareja, la de las águilas, convencional como la de las palomas. En principio un macho, el sol y una hembra, la luna, como lo eran las palomas (“Águilitas”, les dije/“¿dónde está mi sepultura?”/“En mi cola”, dijo el Sol/ “En mi garganta”, dijo la Luna.). Lo masculino asociado al Sol, lo femenino a la Luna. La cola como imagen fálica y masculina unida al Sol. La garganta, imagen de la vagina, en relación con la Luna. Aunque no hay que olvidar que la Luna en árabe es un término masculino.

El águila es un ave oscura, aunque pueda llevar plumas blancas en su cabeza o entremezcladas en el pecho o en la cola, pero fundamentalmente es oscura. Al describirla Federico como de nieve, podemos entender, aparte de que habite las cumbres, que ese adjetivo “de nieve”, con el que el poeta nos las describe, quiere señalar que es un animal frío. Dos águilas que, finalmente, resultan ser la misma (“La una era la otra”), como en el caso de las palomas.

La tercera premisa es la muchacha que aparece desnuda, tal y como aparecía en la “Casida de la muchacha dorada”. La muchacha, como las palomas, es un espejismo que termina desapareciendo (“Y la muchacha era ninguna”).

La relación entre la muchacha y las palomas la encontramos ya en la tradición literaria clásica. Volvemos a ver el binomio Laurel=Dafne, palomas=Venus, en esa muchacha desnuda. Escribe en este sentido Enzo Franchini en el artículo ya citado en este trabajo, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de Amor*:

A propósito del *locus amoenus* primaveral que Matthieu de Vendôme propone en su *Ars Versificatoria* no falta la alusión a la paloma lujuriosa (“consagrada a Venus”) y a la



tórtola casta. En mi opinión se trata del mismo dualismo entre amor concupiscente y amor casto que se caracteriza también el huerto de la *Razón de Amor*:

*Nidificat ramis Veneri sacrata columba,  
Inverstum redimens simpliciore coma.  
Turtut amica genuit primo viduata marito,  
Continuavit pignus amoris amans.*

[...]

En realidad lo que sucede al escolar es, pues, exactamente lo que expresa la siguiente estrofa del poeta árabe Sérejade-al-Warak:

La tórtola que el sueño  
con sus quejas me quita  
como yo tiene el pecho  
ardiendo en llamas vivas.

[...]

En mi opinión, continúa Enzo Franchini, no cabe ninguna duda de que la paloma de la *Razón de Amor* es portadora de un significado ambiguo intencionado.[...] La paloma se asocia pues al mismo tiempo con la castidad y la lujuria, María y Venus, el agua y el fuego.<sup>580</sup>

Desde este punto de vista la muchacha y las palomas serían una misma entidad y la oscuridad con la que nos las tiñe el poeta en esa primera estrofa, podría estar relacionada con la lujuria, cualidad que destaca el propio Federico García Lorca al analizar la poesía de Luis de Góngora:

O llama a la paloma, quitándole con razón su adjetivo de cándida:

la [sic] ave lasciva de la cipria diosa<sup>581</sup>

En la casida VIII, analizábamos una relación directa con el paso del tiempo, que en esta casida vendría a concretarse en el juego de las desapariciones y la búsqueda de la sepultura. La dos palomas desaparecerán, como lo harán las águilas y la muchacha, todas son una, son la misma y son ninguna. La belleza de la muchacha, Venus y Dafne, desaparecerá de igual manera, pues sabemos que la meta final es la muerte. Solo hay

---

<sup>580</sup> Franchini, Enzo, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de Amor*. Biblioteca Filológica Hispánica, ob. cit. pp. 373-374.

<sup>581</sup> García Lorca, Federico, "La imagen poética de don Luis de Góngora", *Obras Completas* vol. III, ob. cit. p. 71.

que encontrar “dónde está la sepultura” de cada uno. En este sentido Anderson agrega que:

“The sudden appearance also of a naked girl may stand for erotic temptation or identified as one, while the girl -and what she represents?- seems to count for nothing. Line 13 suggests a sort of *doppelgänger*, where sun and moon, day and night, life and death, beginning and end, become one and the same, and all contradictions are resolved: “In my end is my beginning”, “les extrêmes se touchent”, “In the midst of life we are in death”, and so on.”<sup>582</sup>

---

<sup>582</sup> Anderson, A., *Lorca's Late Poetry*, ob. cit. p. 140.

## **VI.- LA EDICIÓN**

## ***NOTA A LA EDICIÓN***

Después de cotejar tantas y tan variadas ediciones, hemos visto cómo las variantes que existen entre una edición y otra son múltiples. Reduciendo el análisis a las ediciones que se han considerado claves, la cantidad de variantes que existen entre ellas no dejan de sorprender. La mayor parte de las veces es la puntuación la que aparece más alterada de una a otra edición, pero a veces, como hemos visto, cambian incluso palabras y versos dependiendo de la edición que tengamos entre las manos. De tal modo que un lector leerá un *Diván* u otro completamente diferente, según la edición que maneje, pero nunca leerá el poema tal y cómo lo concibió el poeta.

La puntuación es clave para el verso. En ella recae el ritmo y la fuerza que el poeta quiere dar al poema. Las pausas son esenciales, otorgan y restan ritmo. Alterar la puntuación del verso supone alejarnos del poema que el poeta escribió. Sumar signos de puntuación es modificar por completo el ritmo y el sentido del verso. Federico García Lorca no es muy dado a puntuar, como no lo fueron los miembros de una generación que siguieron las pautas de los “ismos” y mostraron cierta dejadez por la puntuación. Federico García Lorca no era muy dado a puntuar la poesía, pues su teatro está perfectamente redactado. Por ello, las escasas veces que coloca un signo de puntuación en un verso, y a veces son signos marcados con contundencia, deberían respetarse.

Algunas veces incluso se han sustituido términos quizás por resultar extraños, chocantes en el verso, por desconocidos para alguien ajeno a la cultura popular y local del poeta, y en su lugar se ha optado por otros mucho más comunes, por otros que resultan más cercanos al lector.

Con esta edición queremos mostrar los versos del último poemario de Federico García Lorca y queremos hacerlo tal y como el poeta los escribió. La edición es una transcripción fiel del manuscrito del poeta. Únicamente se añaden puntos finales de

poema y algún punto obvio de final de estrofa o cuando el verso siguiente comienza con mayúscula. Se respeta también la puntuación de aquellos poemas que aparecieron publicados en vida del autor y en diferentes revistas, por considerar que debieron ser una versión final corregida y con el beneplácito del poeta.

## **SIGLAS:**

Las siglas que encontrarán a pie de página se corresponden con las ediciones trabajadas, donde:

**MNS:** Manuscrito.

**AP:** Apógrafo.

**GT1:** García Lorca, Federico, *Así que pasen cinco años. Diván del Tamarit. Odas. Poemas Póstumos*, edición de Guillermo de Torre, vol. VI., Buenos Aires, Losada, 1ª ed. 1938.

**GT:** García Lorca, Federico, *Así que pasen cinco años. Diván del Tamarit. Odas. Poemas Póstumos*, ed. de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 6ª ed., 1952.

**RHM.:** *Federico García Lorca (1898-1936). Vida y obra. Bibliografía. Antología. Obras Inéditas. Música Popular*, edición de Ángel del Río, Nueva York, Hispanic Institute, 1ª ed. 1940.

**AAH.1:** *García Lorca, Federico, Obras Completas*, edición de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, vol. 1, 1954.

**AAH.:** *García Lorca, Federico, Obras Completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, vol. 1, 1986.

**MH.:** García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*, edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

**AA.:** García Lorca, Federico, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, edición de Andrew Anderson, Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, 1988.

**AK.:** García Lorca Federico, *Obras Completas* vol.II, edición de Miguel García Posada, Madrid, AKAL, 1982, 1989, 2008.

**GX.:** García Lorca, Federico, *Obras Completas* vol.I, edición de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1996.

No hemos considerado las capillas que se tiraron del libro en su momento por ser contener las mismas variantes de **AP**.

***DIVÁN DEL TAMARIT  
DE  
FEDERICO GARCÍA LORCA***

## **GACELA I DEL AMOR IMPREVISTO**

2 Nadie comprendía el perfume  
de la oscura magnolia de tu vientre.  
Nadie sabía que martirizabas  
4 un colibrí de amor entre los dientes.

6 Mil caballitos persas se dormían  
en la plaza con luna de tu frente  
mientras que yo enlazaba cuatro noches  
8 tu cintura enemiga de la nieve.

10 Entre yeso y jazmines tu mirada  
era un pálido ramo de simientes.  
Yo busqué para darte por mi pecho  
12 las letras de marfil que dicen *siempre*.

14 *Siempre, siempre*: jardín de mi agonía.  
Tu cuerpo fugitivo para siempre.  
La sangre de tus venas en mi boca.



## Tu boca ya sin luz para mi muerte.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> El título en **MNS** es “Kasída I del Tamarit”. Poema Inédito.

- AP, GT, RHM, AAH, MH, AA, CX, AK:** (v.2): “...de tu vientre.”  
**AP, GT, RHM, AAH, MH, AA, CX, AK:** (v.4): (sin puntuación final)  
**AP, GT, RHM, AAH, MH, AA, CX, AK:** (v.5): “mil caballitos persas se dormían”  
**AP, GT, RHM, AAH, MH, AA, CX, AK:** (v.6): “...con luna de tu frente,”  
**AP, GT, RHM, AAH, MH, AA, CX, AK:** (v.8): “tu cintura, enemiga...”  
**AP, GT, RHM, AAH, MH, AA, CX, AK:** (v.9): “y jazmines, tu mirada”  
**AP, GT, RHM, AAH, MH, AA, CX, AK:** (v.10): “...de simientes.”  
**AP, GT, RHM, AAH, MH, AA, CX, AK:** (v.11): “Yo busqué, para darte, por mi pecho”  
**AP, RHM, AAH, MH, AA, CX, AK:** (v. 12): siempre. En **GT**: (sin puntuación final).  
(v.13): Salvo por el punto final (en **AP**, el verso termina con una coma), respetamos el verso 13 de este poema con la puntuación de **AP** por aparecer la letra del poeta corrigiendo el verso sobre la letra del copista. En **MNS**: “Siempre siempre, jardín de mi agonía”. En **GT** el verso comienza con minúscula: siempre, siempre...).
- AP, GT, RHM, AAH, MH, AA, CX, AK:** (v.14): tu cuerpo fugitivo para siempre,  
**AP, GT, RHM, AAH, MH, AA, CX, AX:** (v.15): la sangre de tus venas en mi boca,  
**AP, GT, RHM, AAH, MH, AA, CX, AX:** (v.16): tu boca ya sin luz para mi muerte.

**v. 2:** oscura magnolia: La magnolia es una flor tan primitiva que existe mucho antes incluso de que lo hicieran las abejas, por lo que la flor se desarrolló de forma que pudiera ser polinizada por insectos con aparato bucal masticador o filotrompa y su forma de gran estructura, que no posee pétalos sino tépalos, era para atrapar a esos insectos. Necesita de un perfume intenso para atraer a su víctima. La flor representa al objeto del deseo. El adjetivo “oscuro” hace referencia a un amor fuera de los cánones establecidos.

**v. 4:** colibrí de amor entre los dientes: referencia a la lengua.

**v.5:** caballitos persas: rizados.

**v.6:** plaza con luna: referido a una frente amplia, redonda, de piel clara.

**v.7:** cintura enemiga de la nieve: pasión. “lo ardiente” en contraposición con “lo frío”, “la nieve”.

**v. 8:** entre yeso y jazmines: Referido a las calles del barrio granadino del Albaicín. Leemos en *Impresiones y Paisajes*: “Por algunas partes, las calles son extraños senderos de miedo y de fuerte inquietud, formadas de tapias por los que asoman los mantos de jazmines, de enredaderas, de rosales de San Francisco.”

**v. 9:** pálido ramo de simientes: Una mirada fresca y clara, dos adjetivos que nos evocan el ramo. La palidez, trae consigo la idea de un rostro joven. Además de las connotaciones eróticas, libidinosas o sensuales que sugiere el hecho de que el ramo no sea de flores sino de simientes. La simiente con su significado literal de semilla suele estar asociada al trigo, así la encontramos en la Biblia, y así la encontramos en los Autos Sacramentales de Calderón de la Barca al que tan aficionado era Federico García Lorca. Si tomamos “simiente” como la semilla del trigo, esa mirada que nos describe el poeta, es la mirada clara de alguien rubio, como el color del trigo.

**v.12:** letras de marfil: Material que usaban los antiguos para sus escritos, por tratarse este de una materia dura y compacta. Una promesa que nace del corazón (“para darte por mi pecho”) y que promete una eternidad (“siempre/ siempre, siempre...”), una infinitud tan interminable como lo es el momento en el que los dos amantes están juntos.

**v.13:** jardín de mi agonía: Lugar metafórico de perdición. No es un jardín real, físico. En relación con la poesía árabe-andaluza, Celia del Moral señalaba que “cuando el poeta evoca un paisaje o un lugar, es siempre en relación con su estado de ánimo o con un sentimiento de nostalgia” (Ver: Celia del Moral, “Notas para el estudio de la poesía árabe granadina”, p.82).

**v.15:** “la sangre de tus venas en mi boca”: Unión total. La sangre como lazo de unión eterna, como ritual de unión.

**v. 16:** tu boca sin luz/ para mi muerte: Es el amor y la muerte. La muerte dulce, metafórica, el momento inmediato a la eyección, a la polución, a la eyaculación. Eros, el amor entre hombres y Tánatos, la muerte sin violencia, suave. El símil de la muerte como el fin del encuentro sexual, encarnado en la figura de Tánatos, figura que curiosamente se representa con una antorcha encendida en la mano que se apaga o se cae. En definitiva, estamos ante los dos pulsos fundamentales de la vida, sístole y diástole, el amor y la muerte. Una muerte metafórica, como final irreversible de algo, en este caso de esa relación, de ese encuentro fugaz.

## ***GACELA II DE LA TERRIBLE PRESENCIA***

2 Yo quiero que el agua se quede sin cauce  
yo quiero que el viento se quede sin valles.

4 Quiero que la noche se quede sin ojos  
y mi corazón sin la flor del oro.

6 Que los bueyes hablen con las grandes hojas  
y que la lombriz se muera de sombra.

8 Que brillen los dientes de la calavera  
y los amarillos inunden la seda.

10 Puedo ver el duelo de la noche herida  
luchando enroscada con el mediodía.

12 Resisto un ocaso de verde veneno  
y los arcos rotos donde sufre el tiempo.

14 Pero no me enseñes tu limpio desnudo  
como un negro cactus abierto en los juncos.

Déjame en un ansia de planetas,

## ¡pero no me enseñes tu cintura fresca!<sup>2</sup>

<sup>2</sup>No existe manuscrito de esta gacela, con lo que reproducimos, la versión tal y como apareció publicada en la revista *Quaderns de Poesía*, nº3, 1935. **AAH** y **AK** reproducen el poema tal y como apareció en *Quaderns*. En 1936 aparece el poema publicado en México en *Segundo Taller Poético* y lo hace con las mismas variantes que encontramos en la edición de **GT1** de 1938, con la única salvedad de eliminar las minúsculas del principio de los versos. Todos se inician con mayúscula, independientemente del signo de puntuación con el que concluya el verso anterior.

|                                     |                                                                                                                                     |
|-------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| En <b>AP, RHM, MH, AA, GX:</b>      | (v.1): (termina en punto final). En <b>GT.1</b> y <b>GT.</b> , (termina en coma)                                                    |
| <b>AP, RHM, MH, AA, GX:</b>         | (v.2): “Yo quiero..” (comienza con mayúsc.). En <b>GT1</b> y <b>GT:</b> (el verso comienza en minúsc.)                              |
| <b>AP.,RHM.,MH.,AA.GX.:</b>         | (v.4): “sin la flor del oro;” En <b>GT1</b> y <b>GT.:</b> (el verso termina con un punto).                                          |
| <b>AP.,RHM.,MH.,AA.,GX.:</b>        | (v.5): “que los bueyes...” (comienza con minúscula). En <b>GT1 Y GT.:</b> (el verso comienza con mayúscula imitando al manuscrito). |
| <b>AP Y GT1, GT.:</b>               | (v.6): (el verso termina con un punto). En <b>RH, MH, AA, GX,</b> “se muera de sombra;”                                             |
| <b>RH, MH, AA, GX.:</b>             | (v.7): “que brillen los...” (el verso comienza con minúscula).                                                                      |
|                                     | (vv.9-12): En <b>GT1:</b> no existe separación. Aparecen como una única estrofa.                                                    |
|                                     | (v.11): En <b>GT1:</b> “resisto un ocaso...” (comienza con minúscula)                                                               |
| <b>AP.,GT1,RHM.,GT.,MH.,AA.,GX:</b> | (v. 13): Pero no <b>ilumines</b> tu limpio desnudo.                                                                                 |
| <b>AP.,RHM.,MH.,AA.,GX.:</b>        | (v.16): (sin signos de exclamación).                                                                                                |

**VV. 1-2:** Deseo de que no existan límites. La “tierra sin limite” mencionada por Jung (Ver: *La Psicología de C.G. Jung*, 1947, pp. 33/34/67) Está muy en la línea de “el agua sin cauce” y el “viento sin valles”,

**v. 3:** La noche sin ojos. Nadie para mirar, para mirarle. Que todo se desvanezca, incluido él mismo. Si todo desaparece, también lo hará esa “terrible presencia” a la que hace alusión el título. Es el querer y no querer, el querer y no poder. El querer, pero no querer por no poder.

**v.4:** “Flor de Oro”, la “Luz Original”. “flor del oro” se relaciona en la obra taoísta con la “esencia original”. “Flor del oro”, según Andrew Anderson en *Bodas de Sangre*, “lo mejor” (Anderson, A., *Lorca Late’s Poetry*, p. 41). La espiga de trigo es también la “flor del oro”.

**v.5:** “Buey de agua”: Definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua: “Golpe o caudal muy grueso de agua”. Escribe Federico García Lorca en “La imagen poética de don Luis de Góngora”: “El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas. A un cauce profundo que discurre lento por el campo lo llaman un buey de agua, para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza; y yo he oído decir a un labrador de Granada: “A los mimbres les gusta estar siempre en la lengua del río”. Buey de agua y lengua de río son dos imágenes hechas por el pueblo y que responden a una manera de ver ya muy cerca de don Luis de Góngora. Que los bueyes hablen con las grandes hojas: El granadino es un acento que obliga a abrir en exceso la boca por una exagerada pronunciación vocálica, provocando un movimiento muy similar al de los bueyes masticando. Escribe el poeta en “Historia de este gallo”: “Su granadinismo era tan agudo -se refiere Lorca a don Alhambro-, que masticaba constantemente hojas de arrayán”.

**v. 6:** “que la lombriz se muera de sombra”: Desear que la lombriz “muera de sombra”, es desear que la lombriz no salga de la sombra. Las lombrices viven en la oscuridad por lo que es imposible que mueran de sombra, pero ante nuestros ojos, mueren en la sombra, pues desaparecen. Si no las vemos no están. En realidad es el deseo del personaje poético de que “la lombriz” no pueda salir jamás de la sombra, único modo de evitar la tentación. Entre este animal y el miembro masculino se establece una analogía en la tradición popular andaluza.

**v. 7:** “que brillen los dientes de la calavera”: el personaje poético “quiere... que brillen los dientes de la calavera”, lo que implicaría más que muerte, su contrario: deseo de vida.

**v.8:** “los amarillos inundan la seda”: Si el deseo del personaje poético es que “los amarillos inundan la seda”, lo que realmente está deseando es un brillo que ciegue. La seda ya es brillante de por sí, inundarla de amarillo es redundante, es provocar un destello que oculte todo. El amarillo en también el color de la mala suerte.

**vv. 9-10:** Relativos al amanecer. La noche “luchando enroscada con el mediodía”, el momento en el que conviven noche, luna y día, sol. La figura de la herida que implica sangre, es la alegoría del amanecer cuando el cielo se cubre de rojo con los primeros rayos del sol.

**vv. 11-12:** aluden al tiempo, al deseo de que el tiempo se detenga. Versos que cobran más sentido en relación con los anteriores, en los que se daba por hecho precisamente el paso del tiempo con la llegada del día. Se analiza el sentido de los arcos rotos como imagen de la ruina, de la detención del paso del tiempo, de la lucha del personaje poético con su deseo de que el tiempo no pase, de que no termine ese estado de relax que está por expirar: el “ocaso” del verde veneno.

**vv.13-14:** Contemplar el cuerpo desnudo del amante, su sexo, descrito en cactus abierto en los juncos, es caer irremediamente en una tentación que la buena moral no tolera. Aunque el junco se ha señalado en relación con la cintura y la delgadez, sin embargo creemos que en este poema, como por otro lado, en la mayor parte de su obra, el junco está señalando la ribera de un río, lugar de encuentro de los amantes. Un lugar recóndito, escondido e íntimo en la misma orilla, un lugar apartado, discreto y perfecto para el encuentro. En ese escenario de ribera, tiene sentido la presencia del cactus únicamente como figura fálica, pues el cactus es una planta de desierto que crece en un ambiente completamente opuesto.

**vv. 15-16:** La cintura como el epicentro del Eros viene a rematar el poema. La contradicción perfectamente elaborada, el querer y no querer dejarse llevar por la tentación, el deseo, con un juego de opuestos.

## **GACELA III DEL AMOR DESESPERADO**

La noche no quiere venir  
para que tu no vengas  
ni yo pueda ir.

—  
5 Pero yo iré  
aunque un sol de alacranes me coma la sien.  
Pero tu vendrás  
7 con la lengua quemada por la lluvia de sal.

—  
El día no quiere venir.  
Para que tu no vengas  
ni yo pueda ir.

—  
12 Pero yo iré  
entregando a los sapos mi mordido clavel.  
Pero tu vendrás  
13 por las turbias cloacas de la oscuridad.

—  
Ni la noche ni el día quieren venir  
para que por ti muera

y tu mueras por mí<sup>3</sup>.

—

---

<sup>3</sup>“Gacela del amor desesperado”. Inédito. En el reverso del folio escrito por el autor: “Diwan del Tamarit”.

**AP, RHM, AAH, MH, AA, GX. :** (v. 2): (concluye con una coma).  
**RHM, GT, AAH, MH., AA, GX.:** (v.3): (concluye con un punto).  
**RHM, GT, AAH, MH,AA,GX.:** (v.4): (concluye con una coma).  
**AP, RHM, GT, AAH, MH, AA, GX:** (v.5): (concluye el verso con un punto).  
**AP, RHM, GT, AAH, MH, AA, GX.:** (v.7): (concluye el verso con un punto).  
**AP, RHM, GT, AAH, MH, AA, GX.:** (v. 8): (el verso está sin puntuar).  
**AP, RHM, GT, AAH, MH, AA, GX.:** (v.9): (concluye el verso con una coma).  
**AP, RHM, GT, AAH, MH, AA, GX, AK:** (v. 12): (concluye el verso con un punto).  
**AP, RHM, GT, AAH, MH, AA, GX, AK.:** (v.16): (Se inicia el verso con minúscula).

**RHM,AAH,MH,AA,,GX:** Dividen el poema en siete estrofas. La primera contiene los versos 1-3. La segunda, los versos 4 y 5. La tercera los versos 6 y 7; la cuarta los versos 8-10; la quinta contiene los versos 11 y 12; la sexta los versos 13 y 14 y la última estrofa la constituyen los versos 15, 16 y 17.

**AK:** Salvo las variantes en los vv. 12 y 16, es la edición que reproduce con más fidelidad el manuscrito del poeta. Incluido la separación de los versos.

**GT1:** No contó con este poema en la primera edición.

---

**v. 5:** “sol de alacranes”: Alusión al calor más tórrido del verano. El alacrán trae la imagen de la tierra reseca, empedrada, devastada por la falta de agua, donde suele habitar este arácnido.

**v. 7:** “la lengua quemada por la lluvia de sal”. La imagen del sudor resbalando por los labios. El sudor es salado, como lluvia de sal. El calor, la falta de agua dulce, de frescor.

**v. 12.:** El sapo, es un animal “convencionalmente repugnante”, tal y como lo define Andrew Anderson. En la simbología de las flores, el clavel se asocia con la pasión, pero al tratarse éste de un “clavel mordido”, estaríamos ante una unión sin pasión, sin el entusiasmo del enamoramiento.

**v. 14:** No menos repulsión provoca la idea de las oscuras cloacas, cuya sensación de inmundicia que trae en sí el propio término, es reforzada con el adjetivo “turbias”. Se trataría de una redundancia, pues se da por hecho que las cloacas son turbias, pero colocar este adjetivo precediendo a su nominativo, intensifica esa sensación hedionda que se le presupone a la cloaca. Las cloacas son el símil de la parte más terrible de las grandes ciudades. Ambientes sórdidos y periféricos en la ciudad de noche.

**vv. 15-16:** la imposibilidad del encuentro, pues a pesar de que los amantes luchan contra todos y contra todo, “ni la noche ni el día quieren venir”. El Tiempo está parado para ellos. El tiempo no transcurre para una unión posible, tan solo acrecienta el deseo de los amantes: “para que por ti muera/ y tu mueras por mí”. Esta casida es un ejemplo del llamado “amor udri” que cultivaban los poetas árabes. Un amor con muchos puntos en común con el “amor cortés” de la tradición literaria occidental.

## ***GACELA IV DEL AMOR QUE NO SE DEJA VER***

2 Solamente por oír  
la campana de la Vela  
te puse una corona de verbena.

—

5 Granada era una luna  
ahogada entre las yedras.

—

8 Solamente por oír  
la campana de la Vela  
desgarré mi jardín de Cartagena.

10 Granada era una corza  
rosa por las veletas.

13 Solamente por oír  
la campana de la Vela  
me abrasaba en tu cuerpo

sin saber de quién era.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> “Gacela del amor que no se deja ver”. Poema Inédito.

**AP, RHM, GT, AAH, MH, AA, GX, AK:** (v.3): “te puse una corona de verbena.” (comienza el verso con minúscula)(Termina el verso con un punto).

**AP, RHM, AA, GX, AK:** (v.7): Campana de la Vela (con mayúsc.). En **MH, GT, AAH**, se mantiene como **MNS**, “campana”, “Vela” en mayúsc.

**AP, RHM, GT, AAH, MH, AA, GX, AK:** (v.8): (termina con un punto).

**AP, RHM, GT, AAH, MH, AA, GX, AK:** (v. 10): (termina con un punto).

**AP, RHM, AA, GX, AK:** (v.12): Campana... (con mayúscula). En **MH,GT, AAH**, minúsc.

**AP, RHM, GT, AAH, MH, AA, GX, AK:** (v.14): punto final.

En **AP**, los versos 4-5 y 6-7 aparecen subrayados. En el resto de las ediciones se editan en cursiva. Salvo en **RHM** que aparecen todos los versos en cursiva menos los referidos, que se publican en redonda. Igual ocurre con la edición de 1954 de **GT**. En la primera edición de **GT1**, no fue incluido este poema. En las tres ediciones de **AK** no aparece ningún verso en cursiva.

---

**v. 2:** La campana de la Vela: Campana perteneciente a la parte de la Alcazaba de la Alhambra. Se utilizaba las campanadas de la Torre de la Vela para marcar los cambios de turno de riego, por lo que su sonido se escuchaba por toda la Vega. Las muchachas solteras subían el día de la Toma de Granada, el 2 de Enero, para tocarla, pues la tradición reza que si la tocan ese día, se casarán antes de final de año. Los versos 1,2/ 6,7/ 11/!2, pertenecen a una canción popular granadina: “Quiero vivir en Graná/ solamente por oír/ la campana de la Vela/ cuando me voy a dormir”.

**v. 3:** corona de verbena: Perteneciente a una canción infantil: “Verbena, verbena/ Jardín de Cartagena.”. “corona de verbena”: corona de flores con la que se coronaba a la reina de las fiestas.

**vv.4/5:** La luna entre las hojas de la hiedra, en el reflejo del agua de los estanques. La imagen de la hiedra cubriendo las fachadas y las tapias de las casas granadinas. La hiedra es una planta que necesita mucha agua y adora los lugares umbríos, busca siempre su muro por el que trepar y Granada está repleta de ellos, en esas tapias que encierran los cármenes del Albaicín, en los que siempre hay un estanque o una pequeña fuente que atrapa el reflejo de la luna.

**v. 8:** “desgarré mi jardín de Cartagena”: En la quinta acepción del verbo “desgarrar” según el DRAE, referido a una persona: apartarse, separarse, huir de la compañía de otra y otras personas”. El poeta estaría aludiendo a la pérdida de la infancia, en esa mención a la canción infantil “jardín de Cartagena”. En este caso el poeta huye de su propia infancia, de lo que fue, de “su” jardín de Cartagena, de la Granada que habitó su niñez. En el poema “Balada triste” de 1918 el poeta escribía:

Pasé por el jardín de Cartagena

La verbena invocando

Y perdí la sortija de mi dicha

Al pasar el arroyo imaginario.

**vv. 9/10:** “corza rosa por las veletas”. Corza, referido al mito de Artemisa que convirtió a Acteón en un ciervo al descubrirle espiando su baño. Referido a la luz rosa del amanecer que salta como un ciervo por las veletas de los tejados de la ciudad. Referido también al color rosa con el que el sol tiñe la nieve del pico de la Veleta que corona Sierra Nevada.

**vv. 13/14:** Si el toque de campana, anuncia la venida de un amor en la tradición popular granadina, el personaje poético está dispuesto a cualquier cosa para que el sonido de la campana no cese. Para que detrás del batir de campanas por fin aparezca ese “amor que no se deja ver”, ese amor desconocido, que se anhela y del que se tiene la certeza de que está ahí oculto entre la gente, esperando en otros cuerpos (“me abrazaba en tu cuerpo/ sin saber de quién era”).

## ***GACELA V DEL NIÑO MUERTO***

2      Todas las tardes en Granada  
todas las tardes se muere un niño.  
Todas las tardes el agua se sienta  
a conversar con sus amigos.

—

6      Los muertos llevan dos alas de musgo,  
el viento nublado y el viento limpio  
son dos faisanes que vuelan por las torres  
y el día es un muchacho herido.

10     No quedaba en el cielo ni una brizna de alondra  
cuando yo te encontré por las grutas del vino.

No quedaba en la tierra ni una miga de nube  
cuando te ahogabas por el río.

14     Un gigante de agua cayó sobre los montes  
y el valle fue rodando con perros y con lirios.

Tu cuerpo con la sombra violeta de mis manos



## era muerto en la orilla un arcángel de frío.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> \*Título original: “kasída II”. Inédito. No fue incluido en GT1.

\*El poema aparece dividido en cuatro estrofas de cuatro versos cada una en todas las ediciones (1ª: vv.1/4; 2ª: vv.5/8; 3ª: vv. 9/12; 4ª: 13/16), salvo en **RHM** donde encontramos el poema dividido en dos bloques: 1º: vv. 1/12; 2º: vv. 13/16.)

**AP., GT., RHM., AAH., MH., AA., GX., AK.:** (v. 1): (terminado con una coma).

**AP., GT., RHM., AAH., MH., AA., GX., AK.:** (v. 2): (terminado en punto).

**AP., GT., RHM., AAH., MH., AA., GX., AK.:** (v.4): (terminado en punto final).

**AP., GT., RHM., AAH., MH., AA., GX.:** (v.5): [suprimen el adj. “dos”: Los muertos llevan alas de musgo.] (terminado con punto). En **AK**, mantienen el adjetivo “dos”, aunque terminan también el verso con un punto.

**AP., GT., RHM., AAH., MH., AA., GX., AK.:** (v.6): (comienza el verso con una mayúscula).

**AP., GT., RHM., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v.8): (termina el verso con punto final).

**AP., GT., RHM., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v.9): [“aire” por “cielo”: “No quedaba en el **aire** ni una brizna de alondra”]

**AP., GT., RHM., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 10): (terminado en punto).

**AP., GT., RHM., MH., AA., AK., GX.:** (v. 14): (terminado en punto). En **AAH.1**: “y el mundo se anegó de sábanas y de lirios”. (corregido en ediciones posteriores).

**AP., GT., RHM., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 15): [añaden una coma antes de la preposición y al final del verso: “Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,”].

**AP., GT., RHM., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 16): [añaden dos coma en mitad del verso y el punto final: “era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.”].

**v.2:** “Todas las tardes se muere un niño”, metafóricamente referido a la muerte de la infancia. El paso de la infancia a la edad adulta. La acepción propia del sur “niño” como “joven” podría referirse también a en cada amor nocturno, en cada niño muerto, un fracaso amoroso.

**vv. 3-4:** El agua con su heterogénea presencia en Granada, la que “se sienta a conversar con los amigos”, aquella que acompaña en fuentes y acequias junto a las que la gente conversa en las tardes de verano. El agua de la lluvia (“Un gigante de agua cayó sobre los montes”). **v. 5:** El musgo cubre las zonas abandonadas y húmedas. El musgo cubre alas, lo que impide elevar el vuelo, avanzar, romper con el inmovilismo, olvidar, por ejemplo, una relación fracasada. **v.7.** El plumaje del faisán está lleno de brillos cobrizos, iridiscentes, violáceos, rojos y dorados, y con los bordes de las plumas negras que le dan un aspecto escamado. Una imagen perfecta para describir los colores de las cúpulas de las Iglesias, de los múltiples adornos árabes de los edificios de la ciudad de Granada. La comunión entre el oriente y el occidente que es la ciudad de Granada, representada en el viento del este y el viento del oeste. Viento del este, “viento nublado”, proveniente de las zonas polares, vientos fríos. Y “viento limpio”, viento del oeste, propio de las zonas templadas y subtropicales. Ambos vientos, aparte de aludir metafóricamente a las culturas árabe y cristiana que representan a la ciudad, oriente y occidente, son como tales y a pesar de su disparidad, vientos que se mezclan y conviven en Granada. El faisán además es un ave terrestre, únicamente levanta el vuelo cuando se siente amenazada, es un ave torpe cuyas alas parecen alas pesadas, como “alas de musgo” y se trata de una especie galliforme con disformismo sexual.

**v.8:** La puesta de sol (“y el día es un muchacho herido”). Pero también es literalmente un “muchacho herido”. No es el “niño muerto” de la tarde, la infancia que quedó atrás, ahora según avanza el día hacia la noche, es un muchacho, tal vez herido por la muerte de esa infancia. **v.9:** La noche. La alondra es pájaro de día. **v. 10:** “grutas del vino”, referido a los bares. En San Juan de la Cruz: “En la interior bodega/ de mi Amado bevi...”. La “gruta” evoca “cueva”, por lo que el poeta nos transporta de nuevo a la ciudad de Granada, a las peculiares cuevas del Sacromonte, a las noches flamencas que se celebran en ellas. **v. 11:** “ni una miga de nube”. La miga referida a la nube por la similitud entre la forma de la nube y la forma de la miga del pan. La nube entonces en el sentido literal y la nube como sueño. Pero la miga no está en el cielo, como la alondra, sino que está en la tierra, por lo que el poeta puede estar refiriéndose a lo que se denomina “tierra de miga”, una tierra muy arcillosa que se pega a los dedos al amasarla, la misma que se encuentra en las vertientes de los ríos, quizás del mismo río del verso siguiente. **v.12:** El agua del río (“cuando te ahogabas por el río”), como ya vimos, lugar de encuentro de los amantes. Un “ahogamiento” metafórico, referido a esa muerte del niño de la primera estrofa. **v.13:** Ha pasado un “gigante de agua”, que aunque nos evoque en principio la lluvia, –ha sido analizado por la mayor parte de la crítica como referido a la tormenta–, sin embargo, no puede hacernos olvidar la imagen del “buey de agua”. La consumación de los amantes. Recordemos las palabras que la Novia de *Así que pasen cinco años*, dice al Jugador de Rugby en el Acto II: “Hay en tu pecho como un torrente donde yo me voy a ahogar. Me voy a ahogar... Y luego tú saldrás corriendo y me dejarás muerta por las orillas.”. **v.14:** El valle del verso catorce, (“y el valle fue rodando con perros y con lirios”), es el valle del río como se ha señalado. Los perros simbolizan depredadores que buscan en la noche los lirios, es decir, a los inocentes. **v. 15:** Las manos con sombra violeta, son las manos con el color de un muerto. Pero también es el color del lirio. **v. 16:** El arcángel Gabriel, el mensajero celestial, con el lirio en la mano que supone en cierto sentido la pérdida de la inocencia de la virgen y, en este caso, la muerte de la inocencia del amante. La imagen del arcángel es también imagen de la belleza del efebo.

## **GACELA VI DE LA RAIZ AMARGA**

2 Hay una raíz amarga  
y un mundo de mil terrazas.

—

4 Ni la mano más pequeña  
quiebra la puerta del agua.

6 ¿Dónde vas? ¿adónde? ¿dónde?  
Hay un cielo de mil ventanas  
-batalla de abejas lívidas-  
8 y hay una raíz amarga.

Amarga.

10 Duele en la planta del pie,  
el interior de la cara  
12 y duele en el tronco fresco  
de noche recién cortada.

14 Amor: Enemigo mio

## ¡Muerde tu raíz amarga!<sup>6</sup>

<sup>6</sup> “Casida de la raíz amarga”. Publicado en *Héroe* (nº 6) Madrid, 1932, con el título “Poema” (dedicado a Luis Gacela Cernuda)

Mantenemos excepcionalmente en esta gacela la puntuación del MNS, pues como bien señala Miguel García Posada en su edición de AKAL, “representa una versión posterior a la de *Héroe*”.

**AP.,GT., RHM., AAH., MH., AA., GX., AK.:** (v.2): (terminado con un punto). **GT.1.** (cambia “terrazas” por ventanas”: “ y un mundo de mil ventanas”.

**AG., GT.,RHM., AAH., MH., AA., GX:** (v.5): [convierten las tres interrogaciones en una sola: “¿Dónde vas, adónde, dónde?”. **GT.1:** “¿Dónde vas? ¿Dónde vas? ¿Dónde?”. **AK:** (reproduce las interrogaciones tal y cómo aparecen en el manuscrito).

**GT.1:** (v.6): [cambia “ventanas” por “terrazas”: “Hay un cielo de mil terrazas”].

**GT.1:** (v.7): (comienza con mayúscula: “-Batalla de abejas...”).

**GT.1:** (v.8): (comienza con mayúscula: “Y hay una raíz...”).

**GT.1, AK.:** (v. 10): (termina el verso con una coma).

**AG., RHM., AAH., MH., AA., GX. AK.:** (v. 11): (terminan el verso con una coma). **GT.1:** (termina el verso con un punto).

**GT.1:** (v. 12): (el verso comienza con mayúscula).

**AG., GT., RHM., AAH., MH., AA., GX.:** (v.13): [“¡Amor, enemigo mío,”]. **GT:** [“Amor, enemigo mío,”]. **AK:** [“¡Amor! Enemigo mío”].

**AG., GT., RHM., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 14): [“¡muerde tu raíz amarga!”]. **GT.1.:** [“¡Muerdo tu raíz amarga!”]. **AK:**[“¡muerde tu raíz amarga!”].

\*Este poema conserva, en la mayor parte de las ediciones, la separación estrófica que encontramos en el MNS, salvo en la edición de **GT.1**, en que aparecen unidos los cuatro primeros versos en una única estrofa. El resto del poema aparece como en el MNS.

**V.1:** La “raíz amarga” se equipara con la mala hierba. Pero la realidad es que la raíz amarga (*Lewisia rediviva*), una planta especie fanerógama pequeña, con flores de tonos rosados y un centro amarillo que crece cercana al suelo y cuya raíz, de sabor amargo, era un elemento básico en las dietas y en las prácticas medicinales de distintos pueblos. La raíz provee la suficiente energía para mantener activa a una persona durante veinticuatro horas.

**V.2:** Lo contrario a la raíz que busca en lo más profundo de la tierra el agua, es la terraza construida, paradójicamente, para recoger la lluvia en las zonas del sur donde el agua es un bien escaso. Se confunden los dos espacios opuestos, el físico, el tangible, el de la ciudad y sus ventanas como los orificios de un panal (“Hay un cielo de mil ventanas/-batalla de abejas lívidas-“) con el metafórico, con el mundo interior de las voluntades y los deseos, con lo que late oculto en la ciudad, lo que se intuye, pero no se muestra. **V.4:** La “Puerta del Agua” es como se denomina una de las doce puertas de Jerusalem. Las puertas naturales de Jerusalem representan nuestros muros espirituales y la Puerta del Agua, representa La Palabra de Dios. La mano más pequeña es la mano de un niño, la inocencia. Ni la inocencia más pura puede romper las leyes establecidas, vendría a decirnos este verso. Es un símil tan fresco como lo es la mano de un niño atravesando el agua de una chorrera, que sigue cayendo a pesar de la interrupción de palma y dedos. **V. 5:** las interrogaciones del verso quinto (“¿dónde vas?, ¿adónde?, ¿dónde?”) nos den la clave del poema y veamos al personaje poético deambulando entre las calles de una ciudad que despierta. **vv. 6/7:** (“Hay un cielo de mil ventanas/ batalla de abejas lívidas”). **vv. 8/9:** Juego también de contradicciones: en el encabalgamiento de los versos octavo y noveno (sobre todo este último formado tan sólo con la palabra “amarga”) el poeta juega con la palabra “amarga” en sus dos acepciones, la del “sabor característico de la hiel, la quinina y otros alcaloides” tal y cómo viene definido en el DRAE, pero también, “causa de aflicción y disgusto”. Al insistir con este noveno verso, el poeta quiere dar intensidad al concepto de “amargo”. **vv. 10/12:** con el cansancio de la noche en vela (“Duele la planta del pie/ en el interior de la cara/ y duele en el tronco fresco/ de noche recién cortada”). Los pies, la cabeza, el cuerpo, cansados y doloridos al final de la noche. **vv.14/15:** El amante además es “enemigo mío”, alguien con quién el personaje poético no debería estar pero que, sin embargo, no puede estar sin él. Porque ese enemigo no lo es tal en un sentido literal. Es aquel a quién se desea y que por la imposibilidad de conseguir, se convierte en alguien cuya presencia o cuya mención, daña.

## **GACELA VII DEL RECUERDO DE AMOR**

2        No te lleves tu recuerdo  
          déjalo solo en mi pecho.

          —  
          Temblor de blanco cerezo  
          en el martirio de Enero.

          —  
          Me separa de los muertos  
          un muro de malos sueños.

          —  
8        Doy pena de lirio fresco  
          para un corazón de yeso.

          —  
          Toda la noche en el huerto  
          mis ojos como dos perros.

          —  
          Toda la noche comiendo

los membrillos de veneno.<sup>7</sup>

14 Algunas veces el viento  
es un tulipán de miedo.

Es un tulipán enfermo  
la madrugada de invierno.

<sup>7</sup> “Kasida del recuerdo de amor”. Este poema no aparece en la primera edición de **GT1**.

*Gacela*

|                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                               |
|--------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>AP., RHM., GT, AAH., MH., AA., AK., GX.:</b>  | (v. 1): (terminado en punto).                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>AP., RHM., GT, AAH, MH., AA., AK., GX:</b>    | (v. 2): (el verso comienza en mayúscula) (terminado en coma).                                                                                                                                                                                                 |
| <b>AP., RHM., GT, AAH., MH., AA., AK., GX.:</b>  | (v.4): (“enero” en minúscula) (termina el verso con un punto).                                                                                                                                                                                                |
| <b>AHH:</b>                                      | (v.6): [“Un muro de malos sueños”]. <b>AAH1</b> : [“para proteger un beso”]. En <b>AA</b> , comienza en minúscula.                                                                                                                                            |
| <b>AP., RHM.,GT.,AAH., MH., AA., AK., GX.:</b>   | (v.8): (el verso termina con un punto).                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>RHM., AAH., MH., AA., AK., GX:</b>            | (v.9): [“Toda la noche, en el huerto”]. <b>AP, GT,</b> [“Toda la noche en el huerto,”].                                                                                                                                                                       |
| <b>AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:</b> | (v.10): [“mis ojos, como dos perros.”].                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>RHM, GT., MH, GX:</b>                         | (v. 11): [“Toda la noche, <b>corriendo</b> ”]. <b>AP, AHH, AA, AK:</b> [“Toda la noche, <b>comiendo</b> ”].                                                                                                                                                   |
| <b>AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:</b> | (v. 12): (el verso termina con un punto).                                                                                                                                                                                                                     |
| <b>AP., RHM., AAH., MH., AK., GX:</b>            | (v. 14): (termina el verso con una coma). EN <b>AA</b> , termina en punto y coma. En <b>AAH1</b> : [“lleva sombras de tu cuerpo”. Termina en punto]. En <b>GT</b> , termina con un punto.                                                                     |
| <b>AP., RHM., MH., AA., AK., GX:</b>             | (v. 15): (comienza el verso con minúscula y termina con una coma). En <b>AAH.</b> , comienza con minúscula, sin puntuación final. En <b>AAH1</b> , comienza con mayúscula, sin puntuación final. En <b>GT</b> , comienza con mayúscula concluye con una coma. |
| <b>AG., RHM., AAH., MH., AA., AK., GX.:</b>      | (v.16): (termina el verso con un punto).                                                                                                                                                                                                                      |
| <b>AG., RHM., AAH., MH., AA., AK., GX.:</b>      | (v.18): (cierra el verso un punto).                                                                                                                                                                                                                           |
| <b>RHM., MH., GT.:</b>                           | (v. 19): [“La niebla cubre en silencio”]. <b>AG., AAH., AA., AK.:</b> (“hierba”).                                                                                                                                                                             |
| <b>AG., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:</b> | (v. 20): (se cierra con un punto).                                                                                                                                                                                                                            |
| <b>AG., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:</b> | (v. 22): (se cierra con un punto).                                                                                                                                                                                                                            |
| <b>AG., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:</b> | (v. 23): (el verso termina con una coma).                                                                                                                                                                                                                     |
| <b>AG., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:</b> | (v. 24): (se eliminan los signos de exclamación y se coloca un punto final).                                                                                                                                                                                  |

\*La división del poema en estrofas de dos líneas, como encontramos en el **MNS**, está en todas las ediciones, salvo en **AP**, entre los versos 13 y 16, convirtiéndolos en un única estrofa de cuatro versos. **GT**, además separa el verso primero del segundo y el segundo del tercero, apareciendo los dos primeros versos como dos versos sueltos.

—  
Un muro de malos sueños  
me separa de los muertos.

—  
20 La hierba cubre en silencio  
el valle gris de tu cuerpo.

—  
22 Por el arco del encuentro  
la cicuta está creciendo.

—  
Pero deja tu recuerdo  
¡déjalo solo en mi pecho!<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>**vv.3/4:** Si el cerezo está blanco es porque ha florecido y si lo ha hecho en enero, la hoja caerá antes de tiempo, pues el frío impedirá que cuaje. Ese “temblor” anuncia una caída inminente y ese “martirio” de enero es el frío que hará caer la hoja. Si la flor del cerezo cae, el árbol no tendrá fruto.

**vv.7-8:** Nada hay más triste que el rostro del desconsuelo. El personaje poético se sitúa del lado del débil (“lirio fresco”), del abandonado, frente al “insensible” al que abandona. La figura del “lirio fresco” choca con la dureza del “corazón de yeso”. Un corazón de yeso es un corazón sin vida, un corazón implacable. Iris, Lirios o Iris, en honor de la diosa griega Iris, hermana de Harpías, representada como una joven virgen con alas doradas, cuyo cometido es transmitir los mensajes de los dioses; idéntica función que la de San Miguel en la Anunciación; es por ello que el arcángel porta un lirio en la mano. Juventud, virginidad e inocencia, sentido este último que se le asigna a esta flor. Pero también el lirio es la flor que representa la muerte, pues se usaba en la antigua Grecia para adornar las tumbas, precisamente para honrar a Iris que transportaba las almas de las mujeres al mundo subterráneo. Tres imágenes que vienen para completar la construcción del personaje poético: la juventud, la virginidad, la inocencia, la masculinidad y la muerte.

**vv.10:** La imagen de la desesperación, del insomne que busca lo que sabe que no va a encontrar y acecha desesperado en la noche, como deambulan los perros en la oscuridad de los caminos, vigilantes. Escribe el poeta Ibn Amnar, también llamado Abenamar, “condené al insomnio a los párpados somnolientos”.

**vv.11-12:** Recordamos, la expresión popular granadina muy común: “ácido como el membrillo”, para dibujar y hacer clara la representación del dolor, del rostro que se arruga ante el sabor fuerte, ácido y áspero del membrillo. Este membrillo es “de veneno”, pero no “venenoso”.

**v.14:** En los versos de la poesía persa y árabe-andaluza nos encontramos con la figura del tulipán aludiendo a un rostro bello o a un hermoso joven. En Omar Jayyam encontramos numerosos ejemplos y desde distintas perspectivas de la personificación que hace el poeta de la flor: metáfora de la pérdida de la juventud y, con ella, de la inocencia (“Los tulipanes marchitos no resucitan jamás”).

**vv.15-16:** Si el tulipán en primavera se eleva, florece, en invierno no puede más que estar enfermo o morir, como era el caso del “cerezo en el martirio de enero”, por el frío (“la madrugada de invierno”) que en las madrugadas suele convertirse en escarcha.

**vv.17-18:** Reitera el poeta la idea de que la barrera que separa el mundo de los vivos del mundo de los muertos es frágil, el recuerdo en forma de pesadilla es lo que aparta al personaje poético de los que no están. De los amores muertos, frustrados...

**v.19:** La hierba es la que cubre a los muertos. Esta idea del enterramiento se refuerza con el adjetivo “en silencio”. El silencio de los cementerios, incluso de aquellos anglosajones, abiertos como parques, en los que la hierba rodea y cubre las lápidas.

**v.20:** El color gris asociado a un cuerpo, es el color de la piel sin vida.

**vv.21-22:** En la cicuta del verso veintidós (“Por el arco del encuentro/ la cicuta está creciendo”) Lorca se refiere a una planta muy venenosa; con ella, se suicidó Sócrates, también lo hizo Séneca y era un veneno muy utilizado en la antigua Grecia. El único modo de encontrarse sería en la muerte. El arco es un elemento de unión entre dos polos opuestos, entre dos mundos.

## GACELA VIII DE LA MUERTE OSCURA

2 Quiero dormir el sueño de las manzanas,  
alejarme del tumulto de los cementerios.  
4 Quiero dormir el sueño de aquel niño  
que quería cortarse el corazón en alta mar.

6 No quiero que me repita que los muertos no pierden la sangre,  
que la boca podrida sigue pidiendo agua.  
8 No quiero enterarme de los martirios que da la hierba  
ni de la luna con boca de serpiente  
que trabaja antes del amanecer.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> \*"La Casida de la Huida". Título escrito a tinta sobre dos versos a lápiz tachados: "cuando se acerque/ le daré con un látigo". Con este título fue publicado en *Floresta de Prosa y Verso*, Madrid, nº2, Febr. 1936, p.1. Se incluye en la primera edición de Losada de 1938.

**AP., GT1, RHM., GT.,AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 1): (terminado en coma: "manzanas,")

**AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 2): (terminado en punto: "cementerios."). En **G.T.1:** (terminado en coma: "cementerios,")

**AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 3): (se inicia con mayúscula: "Quiero"). En **G.T.1:** (el verso se inicia con minúscula: "quiero"). En **AP**, además, el verso termina con una coma: "niño,")

**AP., RHM.,GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 4): (el verso termina con punto final). En **G.T.1:** (encontramos la variante: "que **se quería cortar** el corazón en alta mar.")

**RHM., GT., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 5): (aparece el verbo en plural: repitan). Termina el verso en punto y coma. En **GT1:** "repita", termina el verso con una coma.

**AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v.6): (finaliza el verso con un punto: "agua."). En **G.T.1:** (finaliza el verso con punto y coma: "agua;")

**AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v.7): (comienza el verso con mayúscula: "No..."). (Finaliza el verso con una coma). En **GT.1:** (comienza el verso con minúscula: "no...") (finaliza el verso sin puntuación).

**AP., GT.1,RHM., GT.,AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 9): (termina el verso con punto final).

---

**v.1:** "sueño de las manzanas": Manzana=Paraíso. El poeta compara el paisaje de la infancia con el Paraíso. Deseo de vivir en la inocencia del niño, inconsciente de la realidad de la muerte. Aunque curiosamente encontramos en la obra del poeta un símil con la manzana que se aleja de la relación evidente entre la manzana y el Paraíso. Leemos en "Amantes asesinados por una perdiz": "Una manzana será siempre un amante, pero un amante no podrá ser jamás una manzana".

**v.2:** "alejarme del tumulto de los cementerios": El poeta expresa su miedo a la muerte a través de su deseo de no morir.

**v.4:** "que quería cortarse el corazón en alta mar": La descripción de la emoción más profunda que sólo es capaz de sentir un niño. La capacidad de asombro del niño que desaparece en la edad adulta. En una carta a Melchor Fernández Almagro de 1924 el poeta confiesa: "el mar, la única fuerza que me atormenta y me turba de la naturaleza[...] Frente al mar olvido mi sexo, mi condición, mi alma, mi don de lágrimas..., ¡todo!".

**v.5/6:** Los muertos no sufren. Los muertos no mueren realmente. De algún modo siguen viviendo en nosotros. La idea popular que se repite como consuelo y para enfrentar el hecho ineludible de la muerte.

**v.7:** "martirios que da la hierba" referido a la descomposición del cadáver bajo la hierba. Las tumbas de los cementerios anglosajones, ocultas bajo la hierba.

**v.8:** La muerte que acecha en la oscuridad de la noche representada en esa "luna con boca de serpiente". La muerte como un mordisco fatal... La tentación habita la noche, en esa luna con boca de serpiente. La serpiente es la imagen de la tentación, que vendrá irremediabilmente para destruir el paraíso de la infancia, el sueño de las manzanas.

Quiero dormir un rato,  
un rato, un minuto, un siglo,  
12 pero que todos sepan que no he muerto  
que hay un establo de oro en mis labios  
14 que soy el pequeño amigo del viento del Oeste  
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.

16 Cúbreme por la aurora con un velo  
porque me arrojará puñados de hormigas  
18 y moja con agua dura mis zapatos  
para que resbale la pinza de su alacrán.

20 Porque quiero dormir el sueño de las manzanas  
para aprender un llanto que me limpie de tierra,  
22 porque quiero vivir con aquel niño oscuro



que quería cortarse el corazón en alta mar.<sup>10</sup>

- 
- 10 AP., GT1.,RHM., GT.,AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 10): (termina el verso con una coma).  
**AP., RHM., GT.,AAH., MH., AA., GX.:** (v.11): (“un rato, un minuto, un siglo;”). En **GT1., AK.:** (mantienen las comas de mitad de verso, pero concluyen el mismo con otra coma: “un siglo.”).
- AP., RHM., GT.,AAH., MH., AA., GX.:** (v.12): (concluyen el verso con punto y coma: “he muerto;”). En **GT1. y AK.,** concluyen el verso con una coma: (“muerto.”).
- AP., RHM., GT.,AAH., MH., AA., GX.:** (v.13): (concluyen el verso con punto y coma: “mis labios;”). En **GT., y AK.:** (concluyen el verso con una coma: “labios.”).
- AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 14): (concluye con punto y coma: “Oeste;”). En **GT1 y AK.:** (concluye con una coma: “Oeste.”).
- AP., GT1, RHM.,GT., AAH., AA., AK., GX:** (v. 15): (concluye con un punto final: “lágrimas.”).  
**RHM., GT., AAH, MH.,GX.:** (v. 16): (concluye con una coma: “velo.”). **AP, GT1,AA,AK:** (no incluye la coma final: “velo”).
- AP.,GT1, RHM.,GT.,AAH., AA., AK., GX.:** (v. 17): (concluye con una coma: “hormigas.”).  
**AP., RHM., GT.,AAH., AA., AK., GX.:** (v.19): (concluye el verso con punto final: “alacrán.”). En **GT.1,** además, en contramos la variante: (“**del** alacrán.”, en lugar de “su alacrán.”).
- AP.,AK.:** (v. 21): (terminado con una coma: “tierra.”). En **RHM, GT., AAH., MH., AA., GX:** (terminado en punto y coma: “tierra.”). En **GT.1:** (terminado el verso en punto). Añade además la variante: “... un llanto que limpie la tierra”).
- GT.1:** (v. 22): (comienza el verso con mayúscula: “Porque quiero...”.)Además en esta edición aparece separada lo que en el resto de las ediciones es una única estrofa constituida por los versos 20 al 23. Aquí aparece divididos en dos estrofas de dos versos: vv. 20-21 por un lado y vv. 22-23 por otro.
- AP., GT1, RHM.,GT, AAH., AA., AK., GX.:** (v. 23): (termina con punto final: “mar.”).

---

**vv.10/11/12:** Deseo del poeta de descansar, de parar, pero también un deseo de que desaparecer de la escena, no suponga desaparecer para siempre del escenario. Imbrincado con el verso siguiente, “que todos sepan que no he muerto”: Negación absoluta de la muerte por medio de la inmortalidad del arte. **v.13:** El “establo” como metáfora de la cavidad bucal de la que brota toda la sabiduría que el poeta posee. “labios de oro”, un simil con la figura de Juan de Antioquía o Juan de Constantinopla, padre de la Iglesia de Oriente, renombrado como Juan Crisóstomo, del griego *Chrysóstomos*, que significa “boca de oro”, llamado así por su gran elocuencia. Pero el establo de oro puede ser también una alusión al trigo, al alimento. Es decir: en sus labios hay alimento, como metáfora de que sigue escribiendo, sigue creando.

**v.14:** De nuevo la referencia a la *Rosa de los Vientos*. En Andalucía el viento Oeste es el famoso Poniente (“ewe”) de los veranos del Mediterráneo, ubicado a la izquierda de la Rosa de los Vientos. Un viento que tortura y cansa, pero también un viento que embravece el mar, ese mar ante el que el poeta decía sucumbir. Pero en la mitología, el viento Oeste es Céfiro, hijo de Astreo y Eos, es el viento que anuncia la primavera, pero el poeta no dice ser el viento del oeste, sino su “pequeño amigo”. Y el amigo de Céfiro era Jacinto, un príncipe espartano del que Céfiro se enamoró. Jacinto prefirió a Apolo, y Céfiro, en un ataque de celos, les envió un ráfaga de viento, cuando ambos practicaban disco, de modo que uno de los discos, al caer, le golpeó la cabeza y lo mató. Con su sangre hizo Apolo la flor que lleva su nombre, el jacinto. El poeta se sitúa en la posición de Jacinto, en el objetivo de ese viento que vendrá para arrebatarle la vida. **v.15:** Colofón perfecto de la tristeza que arrastra el personaje poético y que da pie a las imágenes que construyen la siguiente estrofa. **v.16:** El deseo de salvaguardarse de la muerte lo construye el poeta de modo antitético, con los elementos propios de una mortaja. Cubriendo el rostro con un velo, elemento propio de la mortaja. **v.17:** Las hormigas, insectos que habitan la tierra y devoran los cadáveres. **vv.18/19:** Los escorpiones, los muy granadinos “alacranes”, que habitan los agujeros de la tierra. El escorpión simboliza la muerte. En la Mitología fue el animal que picó y mató a Orión cuando vagaba ciego por el firmamento. Los zapatos, son un elemento que el poeta relaciona con la muerte. Escribe en *Así que pasen cinco años*: “los pies, así, apoyados sobre sus talones, con la plantilla hacia el frente, me hacen recordar a los pies de los muertos que vi cuando niño. Todos estaban en esta posición. Con los pies quietos, juntos, con zapatos sin estrenar... Y eso es la muerte.”. Los zapatos que hay que “mojar con agua dura”, es decir, impermeabilizar, proteger. Pero la muerte como símil de aquellos incapaces de amar libremente, como aman los niños, sin tapujos ni reglas que coarten, impuestas por hombres anquilosados, muertos. **vv. 20/21/22/23:** El poeta busca el llanto que consuela. Volver a ser aquel “niño

## GACELA IX DEL AMOR MARAVILLOSO

2 Con todo el yeso  
de los malos campos  
eras junco de amor, jazmín mojado.

4 Con Sur y llama  
de los malos cielos  
6 eras rumor de nieve por mi pecho.

—

8 Cielos y campos  
anudaban cadenas en mis manos.

10 Campos y cielos  
azotaban las llagas de mi cuerpo<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> \*El título original de esta gacela fue: “Kasída del amor maravilloso”. Inédito.

**RHM., GT.,AAH., MH., AA., GX.:** (v.2): (terminado en coma: “campos,”).

**RHM., GT., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 5): (terminado en coma: “cielos,”).

**AP., RHM.,GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 6): (el verso concluye con punto final: “pecho.”).

**AP., RHM., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 8): (concluye con punto final: “manos.”).

**AP., RHM., AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v.10): (concluye con punto final: “cuerpo.”).

\*Este poema no fue incluido en la primera edición de **GT1**.

---

**vv.1/2:** La imagen de “campos malos” recrea la Vega de Granada durante los veranos. Extensiones de tierras áridas, quemadas por la flama del calor. Tierras yermas de cosechas recién cortadas. El poeta recrea el encierro y la sensación de opresión propios del calor, esa impresión como de falta de oxígeno que crea la canícula, y lo hace con escenarios que son en sí mismas espacios sin límites, el cielo y el campo.

**v.3:** El amante, en esel tórrido verano del sur, viene a ser una bocanada de frescura. El junco, recurrente en este poemario, es la cintura, el talle de Eros. El “junco” y el “jazmín”, que además es “jazmín mojado”, para ahondar aún más en la idea del frescor.

**v.4:** “Sur y llama”: La relación inevitable del calor más extremo, aquel que produce la llama, con el Sur.

**v. 5:** “malos cielos”: Cielo tórrido, como de techo sobre la tierra. Cielo que asfixia.

**v.6:** Nada hay más frío que la nieve, nada más fresco que la visión de la misma en el calor. La nieve, como contrapartida al “sur y llama/ de los malos cielos”, pues la nieve era, a pesar del calor extremo, presencia continua en los veranos de la Sierra granadina.

**vv.7/10:** estos versos se han relacionado con el concepto de “cárcel de amor”, de la poesía amorosa áurea, una lírica italianizante propia de la poesía de fines del siglo XIV y siglo XV, especialmente del *Canzoniere* de Petrarca. Pero cabría preguntarse: ¿es realmente el amor quien inmoviliza al amante? o ¿son elementos externos los que impiden el encuentro de los amantes? Es evidente que la crítica analiza el poema situándose en el primer cuestionamiento, pero, avanzando en la lectura del poema, parece que es la segunda cuestión la que late con más fuerza. Si esto es así, el concepto de “cárcel de amor” habría que plantearlo no desde el amante que corta la libertad del amado, sino que se trataría de elementos externos, reglas sociales y religiosas que rigen los cánones de lo que debe o no debe ser el amor y la pareja, y que impiden el encuentro de los amantes, por tratarse de un amor política y socialmente incorrecto. Quizás deberíamos situarnos más del lado del neoplatonismo, o del amor *udrí*, pues nada puede haber más “maravilloso” que un amor que viene a refrescar en la aridez del verano.

## **GACELA X DE LA HUIDA**

*A mi amigo Miguel Pérez Ferrero.*

2 Me he perdido muchas veces por el mar  
con el oído lleno de flores recién cortadas,  
4 con la lengua llena de amor y de agonía  
me he perdido muchas veces en el mar  
como me pierdo en el corazón de algunos niños.

6 No hay nadie que al dar un beso  
no sienta la risa de la gente sin rostro,  
8 ni hay nadie que al tocar un recién nacido  
olvide las inmóviles calaveras de caballo.

10 Porque las rosas buscan en la frente  
un duro paisaje de hueso  
12 y las manos del hombre no tienen más sentido  
que imitar a las raíces bajo tierra.

14 Como me pierdo en el corazón de algunos niños  
me he perdido muchas veces por el mar.  
16 Ignorante del agua voy buscando

una muerte de luz que me consuma.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> \*El título en manuscrito de esta gacela fue: “Casida de la muerte oscura-clara”. Publicado en *Almanaque Literario*, Madrid, 1935, p. 22, con el título “Casida de la muerte clara”. Con idéntico título apareció en la edición de Losada de 1938.

- AP., GT1., RHM., AAH., MH., AA., GX.:** (v.2): (finaliza con una coma: “cortadas,”). En **AK:** (“cortadas.”). En **GT:** (aparece una coma extra dividiendo el verso: “...de flores, recién cortadas,”).
- AP., RHM.,GT., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 3): (finaliza con un punto: “agonía.”). En **GT1:** (finaliza con una coma: “agonía,”). En **AK.:** (comienza el verso con mayúscula, “Con...”, no tiene puntuación final.).
- AP., RHM., GT.,AAH., MH., AA.,GX.:** (v. 4): (“Muchas veces me he perdido por el mar,”): En **GT1:** (“me he perdido muchas veces en el mar”). En **AK:** (el verso comienza con minúscula: “muchas veces...”).
- AP., RHM, AAH., GT. ,MH., GX.:** (v. 6): (“No hay **noche** que, al dar un beso,”). En **GT1 y AK.:** (“No hay **nadie** que al dar un beso”). En **AA:** (“No hay nadie que, al dar un beso,”).
- AP., GT.1, RHM., AAH., MH., AA., AK.,GX.:** (v.7): (“no sienta la **sonrisa** de la gente sin rostro,”). En **GT.,** (“**las sonrisas** de las gentes”)
- AP., RHM., GT.,AAH., MH., AA., GX.:** (v.8): (“ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,”). En **GT1:** (“ni nadie que al tocar un recién nacido”). En **AK.:** (“ni **hay** nadie que al tocar un recién nacido”).
- AP., RHM., AAH., GT., MH., AA., AK., GX.:** (v. 14): (terminado en coma: “niños,”). En **GT1.:** (sin puntuación final: “...niños”).
- AP., GT1., RHM., AAH.,GT., MH., AA., AK., GX.:** (v. 15): (terminado en punto: “mar.”).
- AP., RHM., AAH.,MH.,AA.,AK.,GX.:** (v.16): (comienza con mayúscula. aparece el verso dividido por una coma: “Ignorante del agua, voy buscando”). En **GT1 Y GT:** (“Ignorante del agua voy buscando”).

**vv.1/2:** Repite la temática de la “Gacela de la muerte oscura”. “Me he perdido muchas veces por el mar” del primer verso con “el sueño de aquel niño/ que quería cortarse el corazón en alta mar” de la primera estrofa de la gacela VIII. Y volvemos al paraíso de la infancia, a la fuerza de la niñez, la inocencia y la frescura del niño reflejadas en esas “flores recién cortadas” que llenan el oído, del segundo verso. Las flores están “recién cortadas”, lo que indica que se marchitarán rápidamente. **v.3:** Las palabras que se escuchan, las palabras que se pronuncian en esa etapa de felicidad “llenas de amor” y de “agonía”, entendida esta última como “ansia o deseo vehemente”, –la cuarta definición que la palabra posee en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua–. Palabras que al fin perderán su discurso amable, que adquirirán un significado mucho más agrio conforme el personaje se acerque a la edad adulta. **v.5:** Una visión desde la edad adulta de su propia infancia, una regresión a la edad de la ilusión a través de la presencia de otros niños que vienen para recordarle el niño que fue. **vv.6/7:** El sarcasmo, la burla... Dar un beso no tiene porque evocar la risa de la gente, sino todo lo contrario. Con lo que el poeta nos está diciendo que ese beso no es un beso normal, es un beso, que provoca la burla en el resto de la gente. Esa gente “sin rostro”, está evocando a la sociedad que señala, denuncia y condena. La burla de la gente frente a unos besos que resultan ridículos para cierta parte de la sociedad, la de “la gente sin rostro”. la masa, la colectividad que se comporta como una ameba. **vv. 8/9:** Si el niño es vida, su juventud nos acerca más a nuestra vejez, su principio es nuestro final. *Memento mori* (“recuerda que vas a morir”). Es el *nascendo morimur*, la muerte y el niño, la muerte que acecha desde la cuna, propio de la tradición denominada vanitas que durante el Barroco se apoderó de la pintura y de la literatura. La calavera del caballo como imagen representativa de la muerte. **vv. 10/11:** La rosa flor representativa de la fugacidad del tiempo, de la belleza que se agosta rápidamente. **vv.12/13:** El final irremediable del hombre enterrado, alimentando a la tierra. Ante la toma de conciencia de la fugacidad de la vida, no queda más que ser feliz, como lo son los niños, mientras la vida dure. **v.16:** La presencia constante y continua del agua en Granada hace que el granadino, por pura costumbre, deje de escuchar su rumor. Esa debe ser la actitud frente a la muerte, olvidar que está ahí, aunque su existencia sea tan poderosa que no podamos obviarla totalmente. El sonido del agua, del discurrir de los ríos que dan al mar, es el sonido de la vida en el imaginario poético español, desde Manrique a Machado. **v.17:** La luz está referida en la obra de Lorca al amor: “Mas decidme, ¡oh cedros!, si mi corazón/ dormirá en los brazos de la luz perfecta”, escribe en “Invocación al laurel” del *Libro de poemas*. Este es el sentido real que el poeta busca en la luz y que repite en esta gacela: la luz que lo consume en la muerte, es la luz de la creación, la luz del arte, de la poesía...

## **GACELA XI DEL AMOR CON CIEN AÑOS**

2 Suben por la calle  
los cuatro galanes,

—

ay, ay, ay, ay.

4 Por la calle abajo  
van los tres galanes,

—

6 ay, ay, ay.

8 Se ciñen el talle  
esos dos galanes,

ay, ay.

10 ¡Cómo vuelve el rostro  
un galán y el aire!

—

12 ay.

En los arrayanes

—

<sup>13</sup> En los manuscritos del poeta este poema se tituló originariamente “Kasída del Paseo”. El poeta sustituye “kasída” por “gacela” y elimina “paseo” por “amor con cien años”. Aparece publicada esta gacela en *Almanaque Literario*, Madrid, 1935, p. 182. Y fue incluida también en la edición de Losada de 1938.

**RHM:** (El poema aparece publicado en cursiva y los “ayes” del estribillo en redonda. En el resto de las ediciones, incluida **AP** donde se indica con un subrayado la parte a editar en cursiva, es justo al revés.

**AP., RHM., GT.,AAH., MH., AA., GX.:** (vv. 3, 6, 9): Comienza el verso con mayúscula, y cada “ay” va separado con una coma: “Ay, ay, ay...”). En **GT1, AK.**, los “ayes” del estribillo se reproducen todos en minúscula, incluido el comienzo de verso. El v. 12: (comienza con mayúscula y pierde los signos de exclamación del **MNS**: “Ay”).

**AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 13): (“**Por** los arrayanes”). **GT1** y **AK**: (“**En** los arrayanes”).

**vv. 1/2//4/5:** Juego de intercalar numerales, que suman o restan o elementos que van desapareciendo progresivamente, como estrategia musical. La tradición española más popular, la del paseo, que está reflejada en las canciones más tradicionales. Escribe el poeta en “Como canta una ciudad de noviembre a noviembre”: “[Por la calle abajito/ va quien yo quiero./ No le he visto la cara/ con el sombrero.”.

**vv.7/8:** Como si se tratara de una pasarela, los galanes pasan arriba y abajo y se lucen en el paseo (“se ciñen el talle”) ante quienes los contemplan y se prenden de la cintura. En esos paseos residía el cortejo de los jóvenes, que iban eligiéndose y emparejándose. El talle es la cintura, pero también es la “disposición o proporción del cuerpo humano”. El poeta nos describe a los popularmente denominados “buenos mozos”. La cintura representa a Eros, el Dios responsable de la atracción sexual, símbolo del amor entre hombres.

**vv.10/11:** El juego de esta gacela “Del amor con cien años”, cuya edad, los cien años, marca la tradición, el uso, la costumbre, el hábito propio de los pueblos, que se repite a lo largo del tiempo y entre generaciones, reside en ir emparejando a cada galán en cada paseo, hasta que al final no quede ninguno. Los galanes van desapareciendo a medida que suben y bajan. Se miran, se gustan, se van... No queda nada, nadie, el aire... Tal y cómo reza en una canción del siglo XV, que el poeta recoge en “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”: “A los olivarios/ voy por las tardes/ a ver cómo menea/ la hoja el aire,/ la hoja el aire,/ a ver cómo menea/ la hoja el aire...”.

Pero el galán es también una flor muy perfumada que en sus dos vertientes, galán de noche y galán de día, dependiendo de si la floración se produce durante el día o la noche, la relacionamos con el olor propio del verano. Este verso está aludiendo también al hecho irremediable de volver el rostro hacia la flor, pues el aroma impide pasar de largo sin detenerte a olerlo. Un detalle a señalar es que el galán es una flor muy tóxica. El poeta une en el término ambos significados. El hombre apuesto, pero también la cualidad irresistible del aroma de la flor.

**vv.:3/6/9/12** [estribillo]: Cada “ay” es un “quejío”, la expresión más profunda del cante jondo. Es el lamento que acompaña al cante. En el poema “Camino” del *Poema del Cante Jondo* escribe el poeta: “donde tiembla el cantar. Con siete ayes clavados. Cada “ay” es un lamento pero también es un suspiro. El propio Federico García Lorca en *Los títeres de Cachiporra*. Tragicomedia de Don Cristobal y la señá Rosita, describe a La Voz de Cocoliche y a Rosita cantando: “Por el aire van/ los suspiros de mi amante,/ por el aire van,/ van por el aire.” Un deleite en cada galán, que va tomando cariz dramático según éstos desaparecen; es como si el personaje poético fuese viendo reducidas sus posibilidades de encontrar su propio galán.

**vv.13/14:** Una vez todos emparejados, tan sólo queda el paisaje y su aroma. El arrayán es una de las plantas típicas de la Alhambra y de muchos de los jardines de Granada, así que parece estar claro el lugar de los paseantes. Arrayán viene del término árabe “*ar-rayhan*” que significa “el aromático”, la palabra está formada por un adjetivo de intensidad de la raíz {*rw/yh*} que significa “que huele muy bien” o “que exhala perfume”. La tarde se va, los paseantes desaparecen y tan sólo queda el perfume del arrayán. El arrayán es la planta con la que sueñan los enamorados. Dice Rosita en *Doña Rosita la soltera*: “Así yo, primo inocente,/ en mi jardín de arrayanes,/ daba al aire mis afanes/ y mi blancura a la fuente”. El amor está en el aire. Se huele, se siente, se percibe.

## **GACELA XII DEL MERCADO MATUTINO**

*Por el arco de Elvira*  
2 *quiero verte pasar,*  
*para saber tu nombre*  
4 *y ponerme a llorar.*

-

¿Qué luna gris de las nueve  
6 te desangró la mejilla?  
¿Quién recoge tu semilla  
8 de llamarada en la nieve?  
¿Qué alfiler de cactus breve  
10 asesina tu cristal?...

-

*Por el arco de Elvira*  
12 *voy a verte pasar,*  
*para beber tus ojos*  
14 *y ponerme a llorar.*

-

¡Qué voz para mi castigo  
16 levantas por el mercado!  
¡Qué clavel enajenado  
18 en los montones de trigo!  
¡Qué lejos estoy contigo,  
20 qué cerca cuando te vas!

-

*Por el arco de Elvira*  
22 *voy a verte pasar,*  
*para sentir tus muslos*

<sup>14</sup> El título original sin modificación alguna fue “Gacela del mercado matutino”.

Este poema no fue transcrito por los copistas, por lo que no aparece en la copia apógrafa. Tampoco en la edición de la RHM.

\*El estribillo está marcado en el propio MNS por el poeta con una línea de subrayado, indicando la cursiva.

Apareció publicado en *Almanaque Literario*, Madrid, Enero, 1935, p. 90. *Heraldo de Madrid*, Febrero, 1935. *El Defensor de Granada*, Junio, 1935, p. 20.

|                                            |                                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>GT1, AAH.,GT, MH., AA., AK., GX:</b>    | (v. 2): (terminado en coma: “pasar,”).                                                                                                                                                                                             |
| <b>GT.1, AAH.,GT, MH., AA., AK., GX.:</b>  | (v. 7): (comienza con mayúscula: “¿Quién”)                                                                                                                                                                                         |
| <b>GT.1, AAH.,GT., MH., AA., AK., GX.:</b> | (v. 9): (comienza con mayúscula: “¿Quién”)                                                                                                                                                                                         |
| <b>GT.1.:</b>                              | (v. 10): (termina el verso con puntos suspensivos: “tu cristal...?”).<br>En <b>GT, MH, AA, GX:</b> (los puntos suspensivos aparecen fuera de la interrogación: “cristal?...”). En <b>AAH y AK,</b> no aparecen puntos suspensivos. |
| <b>GT1., AAH.,GT. MH., AA, AK., GX.:</b>   | (v. 12): (termina con una coma: “pasar,”).                                                                                                                                                                                         |
| <b>GT.1, AAH.,GT. MH.,AA.,AK., GX.:</b>    | (v. 17): (comienza el verso con mayúscula: ¡Qué”).                                                                                                                                                                                 |
| <b>GT.1, AAH., GT.,MH., AA., AK., GX.:</b> | (v. 19): (comienza el verso con mayúscula: “¡Qué”) (termina con una coma: “contigo,”).                                                                                                                                             |
| <b>GT.1, AAH., GT.,MH., AA., AK., GX.:</b> | (v.22): (termina el verso con una coma: “pasar,”).                                                                                                                                                                                 |
| <b>GT1., AAH.,GT., MH., AA., AK., GX.:</b> | (v. 23): (“para sentir tus muslos.”)                                                                                                                                                                                               |

**vv. 1/2:** El Arco de Elvira: una de las puertas de acceso a la Medina, al barrio viejo de la ciudad, de la época zirí. Granada una vez más, retratada en otro de sus monumentos más representativos. Inspirado en una canción popular. **vv.3/4:** El objeto del deseo tuvo un nombre propio según cuenta el poeta gallego Eduardo Blanco Amor: “La bellísima “Gacela del mercado matutino” – que yo sé cuándo, por qué y para quién la escribió, que naturalmente nunca llegó a enterarse ni tal vez la hubiera entendido...”. (En Andrew Anderson, *Lorca Late’s Poetry*, p.142). El último verso de la canción es invariable: “y ponerme a llorar”. Estamos ante una relación frustrada de antemano. **vv.5/6:** La “luna gris” nos hace pensar en un primer momento en la noche, pero nos decantamos por la mañana, acogiéndonos a un hecho: el título, con el que el poeta se molesta en especificarnos no sólo el lugar donde se produce el encuentro, un mercado, sino el momento del día: la mañana, el mercado matutino. El género de la luna en árabe es masculino, por lo que la “luna gris” del verso, más que aludir a la noche o al día, podría estar aludiendo a la identidad de aquel que ruborizó al personaje poético (“te desangró la mejilla”). La luna gris está referida a la luna del día. El único momento en el que la mejilla parece ensangrentarse es con el rubor. El rubor ante un piropo o una mirada, por ejemplo. **vv.7/8:** Se cuestionan la identidad de aquel que excita al objeto del deseo de nuestro personaje poético y que no es él. El poeta se pregunta por la identidad de esa tercera persona. La “llamada en la nieve” estaría referida al deseo, al ardor capaz de fundir el frío de la nieve, es la “cintura enemiga de la nieve” que encontrábamos en el verso octavo de la “Gacela primera del amor imprevisto”, o el “rumor de nieve” en el “sur y llama” de la gacela IX “Del amor maravilloso”. La imagen “recoger la semilla”, vendría a referirse a la persona capaz de captar el erotismo del personaje poético. No hay que olvidar que la imagen de la “semilla dorada”, encendida como una llama, es la del trigo, otra planta con forma fálica. **v.9:** La imagen fálica del cactus (“¿Qué alfiler de cactus breve”), que viene asociada no únicamente a la forma alargada que la forma alargada que el significado mismo de la palabra que viene del griego *kaktós* (“craso, grueso, gordo”). Aunque por otro lado, el cactus en la Biblia es un símbolo de protección, es la única planta que contiene agua en el epicentro del desierto, es la única planta que puede salvarte. En el oriente esta planta simboliza la paz y la fuerza. La idea del alfiler atravesando un cuerpo se vincula con el símbolo fálico del cactus. Aunque no debemos olvidar que el alfiler es el instrumento del entomólogo. Vicenta Fernández Montesinos, en sus memorias relata como: “Entre los objetos que pertenecieron a mi tío Federico había una colección de mariposas disecadas azules, amarillas, blancas, guardadas en una caja de cristal con un marco muy fino de madera marrón oscura” (p.

**v.10:** El cristal sabemos que es un vidrio frágil y transparente, una lámina de vidrio cuya función es la de cubrir una abertura, la de proteger el interior de los elementos del exterior. El cristal por su fragilidad suele romperse con facilidad, el hecho significativo de que en el verso se “asesine”, induce a pensar que ha sido roto con violencia. El cristal también es un espejo en el que se reflejan los rostros. **vv.15/16:** La imposibilidad de estar juntos hace que la presencia del objeto deseado se convierta en martirio (“¿Qué voz para mi castigo/ levantas por el mercado?”). La voz dirigida a cualquiera menos al personaje poético resulta un castigo. La certeza de que esa “voz que se levanta por el mercado”, es la voz de un vendedor que nunca le susurrará palabras de amor. El que levanta la voz en un mercado, está gritando, el que grita en un mercado es un vendedor, un vendedor tal vez, de trigo.

**vv17:** La imagen del clavel de los últimos versos de esta estrofa es claramente masculina. El clavel es la flor que el hombre se coloca en el ojal, pero también es la “flor de Dios” según la etimología griega. Es un “clavel enajenado”, el adjetivo nos habla de la razón perdida de una manera permanente o transitoria, la imagen que construye el poeta es la de aquel que ama con locura.

**v.18:** Si volvemos al título de esta gacela, no parece que sea tan descabellado que nos esté indicando “la presencia del amado en un mercado”. La polisemia de la imagen nos conduce a un doble juego. Nos lleva hasta el lugar donde se desenvuelve el objeto del deseo, el mercado, el trigo que vende y, por añadidura, el trigo con el que se desenvuelve que indisolublemente se asociará a ese objeto del deseo en todos los sentidos, también el erótico, relacionando la forma fálica de la planta con el erotismo del muchacho deseado.



***CASIDAS***

## **CASIDA PRIMERA DEL HERIDO POR EL AGUA**

Quiero bajar al pozo  
2 quiero subir los muros de Granada  
para mirar el corazón parado  
4 por el punzón oscuro de las aguas.  
El niño herido gemía  
6 con una corona de escarcha.  
Estanques algibes y fuentes  
8 levantaban al aire sus espadas.  
¡Ay qué furia de amor! ¡qué hiriente filo!  
10 ¡qué nocturno rumor! ¡qué muerte blanca!  
¡qué desiertos de luz iban hundiendo  
12 los arenales de la madrugada!  
El niño estaba solo  
14 con la ciudad dormida en la garganta.  
Un surtidor que viene de los sueños  
16 lo defiende del sueño de las algas.

El niño y su agonía frente a frente  
18 eran dos verdes lluvias enlazadas.  
El niño se tendía por la tierra

20 y su agonía se curvaba.<sup>15</sup>

22 Quiero bajar al pozo  
quiero morir mi muerte a bocanadas  
quiero llenar mi corazón de musgo

---

<sup>15</sup>Título del mns “Casida del herido por el agua”. Inédito en vida del autor. Aparece publicado en la edición de Losada de 1938 en el apartado “Poemas Varios”, con el título “Canción del herido por el agua”.

\*En cuanto a la separación de las estrofas, en todas las ediciones aparece el poema dividido en tres estrofas: la primera abarcaría los versos 1 al 4; la segunda integraría los versos 5 al 20 y la tercera, comprende los versos 21-24. En la edición de **GT1**, el poema se divide en seis estrofas: 1<sup>a</sup>: vv 1-4; 2<sup>a</sup>: vv. 5-8; 3<sup>a</sup>: 9-12; 4<sup>a</sup>: 13-16; 5<sup>a</sup>: 17-20; 6<sup>a</sup>: 21-24. En el **MNS** la única separación evidente es la de la última estrofa que comprendería los cuatro últimos versos.

**AP., GT1., RHM., GT.,AAH., MH., AA., GX.:**

(v. 1): (terminado en coma: “pozo,“).**AK**, sin puntuación final.

**AP., GT.1, RHM., GT., AAH., MH., AA., GX.:**

(v. 2): (terminado en coma: “Granada,“).**AK**, sin puntuación final.

**AP., RHM., GT.,AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 3): (“para mirar el corazón **pasado**“). En **GT1**: (“**parado**“).

**AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 4): (“**punzón**“). En **GT1**: (“**punzar**“).

**AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 6): (terminado en punto: “escarcha.“). En **GT1**: (terminado en punto y coma: “escarcha,“).

**AP., RHM., GT., AAH, MH, AA, AK, GX.:**

(v. 7): (comienza con mayúscula. Separa el verso una coma: “**E**stanques, aljibes y fuentes“). En **GT1**.: (comienza el verso con minúscula. Introduce la coma del resto de las ediciones separando el verso: “estanques,“).

**AP., RHM., GT.,AAH., MH., AA., GX.:**

(v. 9): (Abre el verso con signo de exclamación que no se cierra. El verso concluye con una coma. Dividen el verso con una coma: “¡Ay qué furia de amor, qué hiriente filo,“). En **AK**: Igual que en el **MNS.GT1**, añade además una coma detrás de la exclamación: “¡Ay, que furia de amor!¡qué hiriente filo!“

**AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 10): (“qué nocturno rumor, qué muerte blanca!“). En **GT1**.: (“¡qué nocturno rumor!¡ qué muerte blanca!“). En **AK**, igual que **GT1**, pero añade una coma final: “...blanca!“).

**AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 11): (comienza el verso con mayúscula: “**¡**Qué...“). En **GT1** y **AK**: (minúscula: “¡qué...“).

**AP., GT1, RHM., GT.,AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 14): (termina con punto final: “...garganta.“).

**AP., GT1, RHM., GT.,AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 15): (comienza con mayúscula: “**Un**...“).

**AP., GT1, RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 16): (cambian: “**hambre**” por “**sueño**”: “lo defiende del hambre de las algas“).

**AP., GT1, RHM., GT.,AAH., MH., AA., GX.:**

(v. 17): (“El niño y su agonía, frente a frente,“). En **AK**, sin puntuación, igual que en **MNS**.

**AP., GT1, RHM., GT., AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 18): (termina con un punto final: “...enlazadas.“).

- <sup>16</sup> **AP., GT1, RHM., GT., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 21): (termina con una coma: “pozo,”). En **AK**, sin puntuación final.
- AP., GT1, RHM., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 22): (termina con una coma: “bocanadas,”). En **GT.**, añade coma en mitad del verso: “...mi muerte, a bocanadas,”. En **AK**, sin puntuación alguna.
- AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 23): (termina el verso con una coma: “... musgo,”). En **GT1** y **AK**: (sin puntuar).
- AP., RHM., AAH., GT., MH., AA., AK., GX.:** (v. 24): (termina el verso con un punto final: “...agua.”). En **GT1**: (el verso va entre signos de admiración: “¡para ver al herido por el agua!”).

**v.1:** Deseo de recorrer la ciudad completa, su ciudad. La Granada a ras de calle, cuyo carácter está definido por el rumor del agua. Granada es una ciudad de colinas, de cuevas que hay que “subir y bajar”, como lo hacían los galanes de la “Gacela XI del amor con cien años”, que paseaban subiendo y bajando. Abajo en la vega, están los pozos, los acuíferos; arriba en el monte, las murallas.

**v.2:** Los muros de Granada, son “murallas” que delimitan la ciudad, literal y metafóricamente, lo interno y lo externo. Murallas, la nazari y la zirí, que aunque no de manera explícita, sin embargo están muy presentes en la idiosincrasia de la ciudad. Lo interno es lo propio, lo bueno, lo externo es lo ajeno, lo extraño, lo malo. Muros que hacen de Granada un paraíso cerrado. **v.3:** La emoción que provoca el recuerdo, detiene ese corazón. La imagen de un “corazón parado” por amor. Amor a otra persona o amor a la propia ciudad. **v.4:** El “punzón” es la herramienta que se usa para el grabado en hueco o la estampación a martillo de una letra, y que sirve para hacer adornos y dorados en las encuadernaciones. La palabra “oscuro” sabemos que tiene el sentido de “carente de luz o claridad”, Esta acepción inconscientemente nos trae las palabras “noche”, “negro” y, por tanto, “negativo”. Pero “oscuro” aplicado al linaje familiar también significa “humilde”, además de “incierto”, “desconocido”. Con lo que en realidad el poeta puede estar refiriéndose al origen de ese “punzón”. El poeta usa el adjetivo “oscuro” para referirse a la condición sexual, a una sexualidad opuesta a lo “claro”, a lo establecido. **v.5:** La infancia perdida está en el “niño que gime”. El niño es la infancia, pero aún no es una infancia perdida. Está herido y gime. No es el niño muerto de la quinta gacela. Lo que realmente representa ese niño sería la lucha de la infancia que se resiste a desaparecer, no la pérdida de la infancia en sí. Está herida, luego aún está presente. De hecho, sabemos por las propias palabras del poeta que, de algún modo, esa lucha le acompañó siempre y el niño que fue se resistió a desaparecer. La voz poética y la ciudad van irremediabilmente unidas. Y si nos encontramos en el momento en el que la infancia se resiste a desaparecer, y sabemos que para el poeta la ciudad de Granada es la ciudad de su infancia, entonces, cada imagen en esa pugna remitirá a la propia ciudad. De algún modo, la muerte de la infancia, es también la muerte de la ciudad de la infancia, de esa percepción que el niño tiene de la ciudad, una ciudad que el adulto no reconoce como propia. Es la muerte del niño y también es la muerte de la Granada del niño. **v.6:** La “corona de escarcha” del verso sexto, no estaría únicamente referida a la corona tradicional de flores blancas que se les colocaba a los niños muertos. Aunque esa “corona de escarcha” puede estar referida simplemente a Sierra Nevada, el ornamento que describe y define a la ciudad. **v.7:** Los estanques, los aljibes y las fuentes, son los múltiples lugares que encierran el agua de Granada.

**v.8:** referido a los surtidores de agua que se elevan con fuerza hacia el cielo desde lo más profundo de los estanques, las fuentes, los aljibes. Este verso se ha analizado desde un punto de vista sexual, (no olvidemos al buey de agua de la segunda gacela), al considerar la espada como una imagen fálica. Otro modo de matar la inocencia de la infancia es la toma de conciencia de la condición contra natura, rechazada por las leyes de Dios y, por tanto en una sociedad profundamente religiosa, de los hombres.

**v.9/10:** La queja que reflejan estos versos, sería la consecuencia de esa no aceptación de la condición natural que va naciendo en el niño (“¡Qué furia de amor, qué hiriente filo,/ qué nocturno rumor, qué muerte blanca!”). Una queja expresada en dos contraposiciones “furia de amor” frente a “hiriente filo” y “nocturno rumor” frente a “muerte blanca”. Las connotaciones sexuales que lleva esta secuencia, son muy fuertes. **vv.11/12:** Una ruptura que el poeta construye con otra contraposición: “luz” frente a “madrugada”. Son el descubrimiento de la terrible verdad: la vida nocturna no aceptada por la sociedad, vida que, a la luz del día, hay que ocultar, hay que enterrar (“arenales”). **v.13:** La soledad del marginado. La toma de conciencia por parte del personaje poético de una ciudad que no reconocerá jamás su condición, por lo que siempre deberá tenerla presente. **vv. 14/15:** Lo único que puede salvar a ese niño es la ilusión, su capacidad de ensoñación, de ilusión. La imagen del alga que se enreda en un cuerpo en el agua para sumergirlo aún más, impidiendo que salga a flote, sería la metáfora de la duda, de la posibilidad de salvarse ante esa sociedad que rechaza su propia condición. **v.16:** La aceptación de su condición, conlleva la aceptación de su soledad y con ella la aceptación del dolor que ésta provoca. **v.17:** Enfrentarse a sí mismo, al miedo a sí mismo, supone una toma de conciencia de la posición que ocupa ese niño dentro de la sociedad. Uno mismo y lo que es. La necesidad de vivir, pese a todo, su propia sexualidad, implica una pequeña esperanza en la forma de vida, aunque conlleve siempre “la agonía”, el dolor de una relación no aceptada. En ese duelo niño -adulto, hay un claro vencedor, el hombre. **v.18:** La fusión del niño que fue con el adulto que es (“dos verdes lluvias enlazadas”). Una unión finalmente positiva. La lluvia purifica, el verde es el color de la esperanza, de algo nuevo que brota, limpio. **v. 19:** Esa toma de conciencia trae consigo la madurez y con ella la muerte de la infancia en la imagen del “niño por la tierra”, como enterrado. **v.20:** La agonía no desaparece, pero se doblega. Lo curvo conlleva la doblez. **vv.22/23/24:** “morir mi muerte” es vivir, vivir con ansia, “a bocanadas”. El musgo, recordamos, es la planta que nace en las aguas estancadas, en los lugares donde el tiempo no transcurre. Hay un deseo de “cubrir el corazón de musgo”, lo que no significa que esté cubierto, para que deje de latir, para que no sienta. El poeta no quiere olvidar el corazón del niño para, desde esa infancia, poder contemplar el hombre que es. El niño debe estar vivo en el hombre. El poeta madura en el momento en el que toma conciencia de su propia condición sexual, condición que jamás será aceptada por la sociedad, mucho menos por “su” sociedad, la de Granada.

## **CASIDA II DEL LLANTO**

He cerrado mi balcón  
2 porque no quiero oír el llanto  
pero por detrás de los muros  
4 no se oye otra cosa que el llanto.

Hay muy pocos ángeles que canten  
6 hay muy pocos perros que ladren.  
Mil violines caben en la palma de la mano.  
8 Pero el llanto es perro inmenso  
el llanto es un ángel inmenso  
10 el llanto es un violín inmenso.  
Las lágrimas amordazan al viento

<sup>17</sup> Este poema lleva el título en el manuscrito de “Casida del Llanto”. Aparció publicada en la *Antología* de Gerardo Diego de 1934 con el título, “El llanto”. Con este mismo título lo encontramos en la edición de Losada de 1938. La versión de **AK**, es fiel a la publicación de Gerardo Diego. En este caso preferimos dar a conocer la versión del **MNS**.

**AP., GT1, RHM., GT.,AAH., MH., AA., GX:**

(v.2): (terminado en coma: “...llanto,”). En **AK**, no hay puntuación final.

**AP., GT1, RHM., GT., AAH,MH., AA., AK., GX.:**

(v. 3): (“pero por detrás de los **grises** muros”). En **AAH1.**: (“pero por detrás de los muros”).

**AP., GT., RHM., AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 5): (terminado en coma: “canten,”).

**AP., GT., RHM., AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 6): (terminado en coma: “ladren,”).

**AP., RHM., GT.,AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v.7): (el verso comienza con minúscula. Añaden el artículo posesivo “mi” y cierran el verso con un punto: “mil violines caben en la palma de **mi** mano.”). En **GT1.**: (se mantiene el verso como en el manuscrito, aunque comienza el verso también con minúscula y el final que termina el verso con dos puntos: “mil violines caben en la palma de la mano:”).

**AP., RHM., AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 8): (comienza con mayúscula. Añade el artículo determinante “un” y termina el verso con una coma: “**Pero** el llanto es **un** perro inmenso,”). En **GT1.**: (comienza el verso con minúscula, añade el artículo, pero cambia “ángel” en lugar de “perro”: “**pero** el llanto es un **ángel** inmenso,”).

**AP., RHM., AAH., GT.,MH., AA., AK., GX.:**

(v.9): (termina con coma: “inmenso,”). En **GT1.**: (cambia “ángel” por “perro”: “el llanto es un **perro** inmenso,”).

**AP., GT1, RHM., GT.,AAH., AA., AK., GX.:**

(v. 10): (termina con coma: “inmenso,”).

**AP.-. GT1, RHM., GT.,AAH., MH., AA., AK., GX.:**

(v. 11): (termina con coma: “viento,”).

**AP., RHM., AAH.,GT., MH., AA., AK., GX:**

La diferencia en la división de estrofas resulta del siguiente modo: (divide el poema en tres estrofas: 1<sup>a</sup>: vv. 1-4; 2<sup>a</sup>: vv. 5-7; 3<sup>a</sup>: vv. 8-12. **GT1.**: (divide el poema en dos estrofas): 1<sup>a</sup>: vv1-4; 2<sup>a</sup>: vv. 5-12.

**vv.5/6:** “ángeles que canten” opuesto a “ángel inmenso”. La sentencia “perros que ladren” con su equivalente “perro inmenso” y, por último, los “mil violines” frente al “violín inmenso”. Pero en este poema son “pocos los ángeles” que cantan”, no hay motivo de alegría, no hay coros de alabanzas ni alegrías, sino que tan sólo hay “un ángel inmenso”: el llanto. Los “ángeles” cantando constituirían un indicio de alegría. El hecho de que sean “pocos” los ángeles que cantan reaviva la presencia del llanto, como un “ángel inmenso”.

**v.7:** Mil violines son una gran orquesta, una orquesta que reside en la palma de una mano acostumbrada a deslizarse por el teclado de un piano. El violín es la perfección. Desde la posición de la mano hasta la coordinación de los violinistas en una orquesta, todo es milimétricamente perfecto. Esa perfección reside en la mano del poeta, que es la mano de un músico. De ellas, de sus manos, emergen las notas de mil sinfonías. Una mano enmudecida frente al terrible sonido arrastrado, agudo, que como una queja emite el arco al rozar las cuerdas de un violín.

**v.8:** La figura del perro trae asociada consigo cierta inquietud. El sonido de los ladridos de los perros atrae irremediamente la atención, lo que supondría que los ladridos deberían distraer el llanto. Pero no hay distracción porque la intensidad del llanto es tan grande que, ni siquiera los ladridos de los perros en la noche que pueden resultar tan turbadores, consigue distraerla, porque el llanto es en sí lo inquietante, un aullido largo y continuo. Ese es también sonido del llanto. Los ladridos de los perros pueden llegar a convertirse en un ruido de fondo que, llegados a un punto, dejan indiferente. Sin embargo, el aullido de un perro, puede llegar a ser estremecedor.

**v.11.:** La negación de la adversativa viene del lado de lo íntimo, de lo individual. Lágrimas capaces de silenciar hasta el sonido del viento. La imposibilidad del aislamiento dentro de los muros de su casa, pues el dolor, el llanto, no está en el exterior, no es el llanto de los otros, ajeno, sino que es su propio llanto. El interior se ubica más profundamente que lo que encierran los muros de la habitación. El interior está en sí mismo, con lo que nada hay que pueda distraerlo o acallarlo.

**v.12:** Tal vez el poeta tan sólo quiera narrar el llanto, simplemente quiso expresar la sensación del llanto, con lo que el motivo que pueda provocarlo es, más o menos, irrelevante.

## **CASIDA III DE LOS RAMOS**

2 Por las arboledas del Tamarit  
han venido los perros de plomo  
a esperar que se caigan los ramos  
4 a esperar que se quiebren ellos solos.

-

6 El Tamarit tiene un manzano  
con una manzana de sollozos.  
Un rui señor agrupa los suspiros  
8 y un faisán los ahuyenta por el polvo.

-

10 Pero los ramos son alegres  
los ramos son como nosotros  
no piensan en la lluvia y se han dormido

12 como si fueran árboles de pronto.<sup>18</sup>

—

14 Sentados con el agua en las rodillas  
dos valles esperaban al Otoño.  
16 La penumbra con paso de elefante  
empujaba las ramas y los troncos.

18 Por las arboledas del Tamarit  
hay muchos niños de velado rostro  
a esperar que se caigan mis ramos

---

<sup>18</sup>Publicado en la revista *Ciudad*, nº1, Madrid, 26 de Diciembre, 1934. Apareció publicado con el título “Caída de los ramos”. En este caso preferimos reproducir el **MNS**, pues se conservan dos versiones, la que aquí reproducimos es una versión pasada a limpio por el propio poeta, parece posterior. En la versión de *Ciudad*, además de la errata de título, en el verso 19, en lugar de “a esperar que se caigan mis ramos,” leemos: “...mis manos”. La puntuación con la que aparece el poema es excesiva, por lo que optamos por la versión a limpio del poeta.

Recogida en la edición de Losada de 1938.

**AP., GT1.,RHM., GT.,AAH., MH., AA.,GX.:** (v. 3): (terminado en coma: “ramos,”). En **AK.:** (sin puntuar).

**AP., RHM., GT.,AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 6): (terminado en punto: “sollozos.”). En **GT1.:** (terminado en punto y coma: “sollozos;”).

**AP., RHM.,GT.:** (v. 7): (comienza con mayúscula. Cambian el verbo “agrupa” por “apaga”: “Un ruiseñor **apaga** los suspiros”). En **AAH1** además, el verso termina con una coma: “...**apaga** los suspiros,”). En **MH., AA., AK y GX:** (“Un ruiseños **agrupa** los suspiros”). En **GT1:** (comienza con minúscula: “un ruiseñor agrupa los suspiros”). En **AHH,** termina el verso con una coma: “...agrupa los suspiros,”.

**AP., RHM.,GT.,AAH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 9): (el verso termina con una coma: “alegres,”). En **GT.1:** (el verso termina con un punto: “alegres.”).

**AP., RHM., GT.,AAH., AA., GX.:** (v. 10): (comienza con minúscula, termina con un punto: “los ramos son como nosotros.”). En **AK.:** (el verso comienza con minúscula, termina con dos puntos finales: “los ramos son como nosotros:”). En **GT1.:** ( añade un “pero” en mayúscula al comienzo de verso y finaliza el verso con dos puntos: “**Pero** los ramos son como nosotros:”). En **MH,** añade la preposición “pero” en minúscula y concluye el verso con un punto final: “**pero** los ramos son como nosotros.”).

**AP., RHM., GT.,AHH., MH., AA.,GX.:** (v. 11): ( inician el verso en mayúscula, lo finalizan con una coma: “dormido,”). En **GT.1:** (se inicia el verso con minúscula, finaliza sin puntuación, se una coma en mitad del verso: “no piensan en la lluvia, y se han dormido”). En **AK .:** (el verso se mantiene fiel al mns).

**AP., GT.1, RHM., GT.,AHH., MH., AA., AK., GX.:** (v. 12): (intercalan una coma en mitad del verso: “como si fueran árboles, de pronto.”).

**GT.1:** (v. 13): (cambia la preposición “en” por “a”. Introduce dos comas: “Sentados, con el agua a las rodillas,”).

**AP., RHM., GT.,AAH., AA.:** (v. 14): (“dos valles esperaban al Otoño.”). En **GT1.:** (dos valles aguardan al otoño.”). En **MH.,AK., GX.:** (“dos valles aguardaban al Otoño.”).

**GT1:** (v.15): (“La penumbra, con paso de elefante,”).

**AP., GT1.,RHM., GT.,AAH., MH., AA.,GX.:** (v. 19): (añaden coma al final: “ramos,”). **AK .:** (se mantiene como en mns. sin ningún tipo de puntuación).

**GT1:** Divide el poema en cuatro estrofas, siendo: 1º: vv. 1-4; 2ª: vv. 5-12; 3ª: vv.13-16; 4ª: vv. 17-20.



<sup>19</sup>**v.1:** Las arboledas de la Vega de Granada, a las que el poeta hace referencia, están constituidas fundamentalmente por dos especies: álamos y chopos. En el primer manuscrito que se conserva de esta casida, el poeta tacha “alamedas” y sustituye el término por “arboledas”. Es interesante y digna de mencionar, la oposición que el poeta hace en el mismo verso. Una oposición que enfrenta en una misma arboleda, árboles que necesitan mucha agua, álamos y chopos, árboles que se encuentran donde existen corrientes de agua o delatan los cursos subterráneos y el Tamarix o las palmeras, que sobreviven en condiciones adversas, en suelos salinos y carentes de agua. “Tamarit” puede estar referido a “Tamarix”, una especie de árboles y arbustos que abundan en algunas partes del cercano Oriente. Crecen en entornos difíciles, por ejemplo, son los únicos árboles que se encuentran a orillas del Mar Muerto, por tolerar la elevada concentración salina del suelo. El nombre hace referencia a la “Huerta del Tamarit”, propiedad que el tío paterno de Federico García Lorca tenía cercana a la “Huerta de San Vicente”, residencia de verano de la familia García-Lorca a partir del verano de 1926. Marcelle Auclair en la biografía del poeta cuenta como el propio Federico García Lorca narra: “mi tío tenía las señas más bonitas del mundo: Huerta del Tamarit, Término de Fargüi, Granada”.

**v.2:** Los “perros de plomo” son en sí mismos una amenaza. Los perros negros u oscuros han sido siempre asociados con el peligro y en la mitología, con la muerte. Pero estos son de plomo, y el color del plomo es el gris. Esta imagen se ha relacionado con las nubes equiparando el color del plomo con el gris de las nubes y la sensación de pesadez del plomo con las nubes tormentosas. Pero también ese color gris, esos “perros grises” pueden estar referidos a los lobos. El gris es el color del pelaje del lobo y éste es el animal que acecha en la noche.

**vv.3/4:** El perro imagen figurativa de la Muerte que viene a esperar un fin natural, “que caigan los ramos/ que se quiebren ellos solos”. Los “ramos”, como la figuración del hombre. El poeta personifica esas ramas al utilizar el adjetivo posesivo “mis”.

**v.5:** El Tamarit como lugar del paraíso perdido, mezclando la propia vega de su infancia con esta otra vega del descanso del guerrero que supusieron la “Huerta de San Vicente” y la “Huerta del Tamarit”. Entre álamos y chopos, entre las alamedas, un “manzano”. El adjetivo numeral viene a especificar, a sacar a ese manzano del resto de los árboles, a evidenciarlo, porque es el único manzano. Ese manzano es el manzano del Edén, el manzano del Paraíso, cuya manzana, la tentación, obliga a la expulsión de Adán y Eva, por lo que no puede ser otra cosa que “una manzana de sollozos”. Pero ese manzano puede estar también personificado y referido a un ser, tal y como aparece en el Cantar de los Cantares (2:3): “Como manzano entre los árboles silvestres es mi amado entre los mancebos. A su sombra anhelo sentarme, y su fruto es mi dulce paladar.”. En la mitología griega encontramos un manzano que se halla en el Jardín de las Hespérides: El Huerto de Hera. Un huerto con una arboleda formada únicamente por manzanos. La fruta de estos árboles, como el manzano del Edén, proporcionaba la inmortalidad a quienes la tomaran. Las Hespérides, Egle, Eritia y Hesperaretusa, eran tres ninfas que cuidaban de la arboleda, pero Hera no se fiaba demasiado de ellas, pues recolectaban la fruta para su propio beneficio, así que dejó al cuidado de su huerto a un dragón llamado Ladón, un dragón con cinco cabezas, curiosamente representado a veces con cabeza de perro.

**v.7/8:** El “ruiseñor”, este pajarito nocturno tiene querencia por las riberas arboladas, mientras que el faisán anida a ras de suelo entre abril y junio en los márgenes de bosques, prados o campos. El trino del primero es famoso por su delicadeza, pero también por su fuerza; el segundo, el “faisán”, cuando se asusta alza el vuelo repentinamente con un ruidoso batir de alas y emitiendo llamadas de alarma, por lo que estos versos tienen un sentido que parece claro: para acallar el sonido del llanto, utiliza el poeta metafóricamente ambas aves y sus cualidades. El trino del ruiseñor se eleva sobre el llanto y, sabiendo cómo el faisán actúa para defenderse del miedo, también se entiende que ahuyente los suspiros “por el polvo”; el batir furioso de alas a ras de suelo no puede provocar otra cosa que polvo, como una nube en la que camuflar y camuflarse. Los suspiros que nacen como consecuencia de los sollozos.

**vv.9/10:** Introducida la estrofa por la conjunción adversativa “pero”, el poeta nos está contraponiendo la alegría de los “ramos” a los versos anteriores, es decir, a la imposibilidad de encontrar la eterna juventud, la imposibilidad de permanecer por siempre en el paraíso, que se frustra con la presencia de la manzana. El ramo, según la 2ª acepción del DRAE, es una “rama cortada del árbol”.

**vv. 11/12:** Al personificar el “ramo”, al decir que son como nosotros, está queriendo decir que son unos inconscientes que no piensan que son “ramas cortadas de un árbol”, que no piensan en las consecuencias de la lluvia, que no se creen ramos, sino árboles. La lluvia no llegará para alimentarlas, sino para pudrir las, puesto que están cortadas del árbol.

**vv.13/14:** Como el hombre que no quiere tomar consciencia de que la juventud caerá, se marchitará de pronto, para dar paso a una vejez.

**vv.15/16:** La imagen final de esta estrofa es la contundencia, representada en el “paso de elefante”, con la que la muerte se lo irá tragando todo, en esa “penumbra” que arrastra “ramas y troncos”. La potencia, la fuerza y el vigor del paso del elefante es el símil perfecto para algo que avanza inexorable, en este caso el tiempo y el preludio del fin, del fin de la infancia, del fin de la vida.

**vv.17/20:** El Tamarit como lugar del paraíso perdido, mezclando la propia vega de su infancia con esta otra vega del descanso del guerrero que supusieron la “Huerta de San Vicente” y la “Huerta del Tamarit”. Los niños que jugaban por entre álamos y que eran niños sin más, sin importar el rostro, las facciones, sin importar quiénes son, tan sólo niños que ahora esperan a que caiga el adulto, el hombre, o a caer ellos mismos en el momento en el que pasen a la edad adulta. Pero el rostro velado también puede hacer referencia a la identidad humana y su adversidad, a la propia concepción de la homosexualidad, a una verdad velada. La condición de esos niños que juegan entre los álamos.

## CASIDA IV DE LA MUJER TENDIDA

- Verte desnuda es recordar la Tierra.  
2 La Tierra lisa, limpia de caballos.  
La Tierra sin un junco, forma pura  
4 cerrada al porvenir: confín de plata.
- Verte desnuda es comprender el ansia  
6 de la lluvia que busca débil talle,  
o la fiebre del mar de inmenso rostro  
8 sin encontrar la luz de su mejilla.
- La sangre sonará por las alcobas<sup>20</sup>  
10 y vendrá con espada fulgurante,  
pero tu no sabrás dónde se ocultan  
12 el corazón de sapo o la violeta.
- Tu vientre es una lucha de raíces,  
14 y tus labios son un alba sin contorno,

---

<sup>20</sup> El título que aparece en mns es "Gacela de la mujer boca arriba". Esta casida fue publicada en *Almanaque Literario*, Casida tendida en 1935 con el título "Casida de la mujer tendida boca arriba". Incluida en la edición de Losada de 1938 (GT1) con este mismo título. En las ediciones posteriores de Losada (GT), el título es "Casida de la mujer tendida". Reproducimos el poema publicado en *Almanaque Literario* con la variante del v. 10: "espada fulgurante", en MNS "espadas fulgurantes".

**AP.,RHM., MH., AA., GX.:**

(v.1): (terminado en coma: "Tierra,"). En **GT.1, GT.,AAH:** ("tierra" con minúscula, mantienen el punto final del mns: "tierra.>"). En **AK:** (igual que en mns: "Tierra.>").

**AP., RHM., MH., GX.:**

(v.2): (comienza el verso en minúscula, aparece una coma en mitad del verso, "Tierra" en mayúscula y termina con una coma: "la Tierra lisa, limpia de caballos,>"). En **GT1,GT, AAH:** (comienza el verso con mayúscula, "tierra" aparece escrita con minúscula, y concluye con un punto: "La tierra lisa, limpia de caballos.>"). En **AK:** (el verso aparece igual que en **GT1**, salvo que termina con una coma: "caballos,>"). **AA:** (igual que **RHM**, salvo que termina el verso con un punto: "caballos.>").

**AP., RHM., AAH., MH.,AA., GX.:**

(v. 3): (comienza con minúscula, "Tierra" en mayusc. Puntuación en mitad del verso y termina con una coma: "la Tierra lisa sin un junco, forma pura,>"). **AK** prescinde de la coma final. El verso aparece sin puntuación final. **GT1** y **GT.** aparece cambiado el determinante "un" por el posesivo "mi": "La tierra sin mi junco").

**AP., GT1., RHM., GT.,AAH., MH., AA., GX.:** (v.6): (terminado en coma: "talle,).En **AK**, sin puntuación final.

**AP., RHM., MH., AA., GX.:**

(v.10): terminado en coma: "fulgurantes,>"). En **GT1, GT, AHH1, AHH Y AK.:** (cambian el número de "espadas fulgurantes", singularizandolo: "y vendrá con espada fulgurante,>").

**AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., GX.:**

(v.11.):("dónde", interrogativo: "pero tú no sabrás dónde se ocultan"). En **GT1**, "...donde..."

**GT1, GT., AAH, AK., AA:**

(v. 13): (terminado en coma: "raíces,>"). **MH:** (verso terminado en punto: "raíces.>"). En **AP, RHM**, sin puntuación final.

**AP., RHM.:**

(v. 14): ("y tus labios [ ] un alba sin contorno.>"). En **GT1,GT.,MH.,AA.:** verso concluye con un punto ("tus labios son un alba sin contorno.>"). **AHH,AK:** El verso concluye con una coma: "tus labios son un alba sin contorno,>").

**AP., GT1, RHM., GT., MH., AA., GX:**

(v. 15): (comienza el verso con mayúscula: "Bajo"). En **AAH.** y **AK:** (comienza el verso con minúscula: "bajo", como en MNS.).

---

<sup>21</sup> **v.1:** La desnudez del cuerpo femenino como rememoración de la fertilidad de la tierra.

**v.2:** Es el cuerpo femenino exento de todo lo que sea ajeno a la propia piel, como la “tierra lisa”, la pureza absoluta, “limpia de caballos”. El contenido simbólico del caballo se remonta a las culturas más arcaicas. El caballo como movimiento cíclico de la vida, como deseo desenfrenado. Pero la fuerte simbología del equino nubla a veces el análisis y se obvia el adjetivo que lo antecede “limpia”: la tierra limpia de caballos, es decir, que si tomamos la interpretación de Jung y damos valor a la imagen del caballo como figura del deseo animal desenfrenado, la mujer que se nos muestra en estos versos es alguien inocente en la que aún no se ha despertado el deseo sexual y a la que nadie ha tocado. Es decir, estaríamos ante alguien inocente aún.

**v.3:** Una tierra limpia de caballos, limpia de juncos, es una tierra inmaculada, es la forma pura. El junco como el caballo, que como ya vimos en la “Gacela de la Terrible Presencia”, simbolizaba el cuerpo masculino.

**v.4:** El junco es también el material del que está construida la flauta del dios Pan. En este sentido los términos “caballo” y “junco” vendrían a redundar en la misma idea, el cuerpo virgen aún, impoluto, cerrado a lo que vendrá (“cerrada al porvenir”), al momento en el que pierda su inviolabilidad. Metafóricamente, un futuro que está más allá de dónde alcanza la vista, más allá de la luna: “Confín de plata”.

**vv.6/7:** Si la Naturaleza es el culmen de la perfección y el poeta, en esta primera estrofa, equiparaba el desnudo femenino con ella, en la segunda estrofa de esta primera parte, no sólo redundaba en la misma idea, sino que el poeta “comprende” que sea imposible resistirse ante tanta belleza. Ante el desnudo dice el poeta “comprender el ansia/ de la lluvia” o “la fiebre del mar”. El ansia provoca inquietud o agitación violenta del cuerpo, la fiebre eleva la temperatura, la frecuencia del pulso y de la respiración. El mar, ya sabemos que es pura furia, el mar es la única fuerza de la naturaleza que “atormentaba y turbaba al poeta”. Estas referencias a una fuerza desbocada e incontrolable, contradicen la idea de la fecundación natural. Es la lluvia calmada y constante la que consigue fertilizar en la tierra, pues la lluvia torrencial no penetra en ella, sino que por contra arrambla con todo. Pero es el ansia como deseo de engendrar.

**v.8:** El rostro de ella no se ilumina. Es la felicidad, la que hace que el rostro se ilumine.

**v.9:** Advertencia, augurio o presagio de lo que irremediablemente está por llegar: “la sangre sonará por las alcobas”. Pero el término “sangre” aunque nos evoque la muerte cuando está referida a Federico García Lorca y a su obra, tiene un sentido bíblico opuesto, sangre es vida. Leemos en Levítico 17:11: “Porque la vida de la carne está en la sangre, y yo os la doy para hacer expiación en el altar por vuestras vidas, pues la expiación por la vida, con la sangre se hace”. el poeta nos posiciona ante un único hecho: el de la fecundación, como la tierra. Y para que ésta ocurra, se necesita la sangre previa de la menstruación, la atracción incontrolada del hombre hacia el cuerpo desnudo, que será quién fecunde la tierra, (“la lluvia que busca débil talle”). Es el proceso inevitable de la vida.

**v.10:** En el símil de la “espada fulgurante”, encontramos dos significados que fortalecen el concepto de “fecundación” y de ésta como el sino, la predestinación de la propia naturaleza que ha dotado al cuerpo de la mujer para una fecundación que tarde o temprano ocurrirá. Y son: la forma fálica de la espada, a la que el poeta le agrega el adjetivo “fulgurante” para hacer hincapié en que está preparada para la inseminación y, por otro, el hecho de que la concepción sea el fin para el que se concibió el cuerpo de la mujer.

**v.12:** “Lo repugnante” encerrado en la imagen del “sapo”, lo “agradable” identificado con “la violeta”. La mención del sapo y la violeta son otros dos tópicos de lo malo y lo bueno, de la fealdad, de lo que repugna frente a la belleza. La aparición del batracio como algo negativo, un animal usado en la magia negra desde la Antigüedad. La violeta que aparece opuesta al sapo, por su simplicidad y delicadeza es por contra la representación del amor romántico. Su presencia en la literatura y en la mitología aparece desde la época de los romanos como símbolo de afección y en la época cristiana simbolizaba a la Virgen María; por otra parte, la violeta es la flor de la modestia. El sapo o la violeta vienen a representar lo malo y lo bueno. No importa que se trate de una relación no consentida o de una relación amorosa, pues la fecundación se dará de la misma manera.

**v.v13/14:** La función única y final de la fisiología femenina, la gestación, más allá de la relación, más allá del amor: “Tu vientre es una lucha de raíces./ Tus labios son un alba sin contorno”. La raíz es la parte por la que la planta se alimenta, desde la que la planta emerge y nace. La referencia de la raíz como pilar y base. La figura del “alba sin contorno” supone una paradoja, pues no puede ponerse coto a la alborada. Pero el poeta busca en esta figura la imagen del alumbramiento y el alba, el nuevo día que despunta con su color rojizo, del mismo modo que lo hace entre sangre una nueva vida. El nacimiento: una nueva vida, como el amanecer, un nuevo día. El color de ambos es el rojo. Los labios estarían referidos a los labios de la vagina, culmen del desnudo y lugar por donde nace la vida.

**vv.15/ 16:** Es un homenaje impecable a la fecundación, la gestación y al parto, en definitiva, a la vida, homenaje que en ningún caso puede ser pesimista. Es la sublimación de la mujer y de su capacidad para engendrar y dar vida, frente a la incapacitación propia del hombre, en este caso del poeta, Todos los hijos de mujer están condenados a nacer y a morir: “esperando turno”. Federico García Lorca contraponen vida/ muerte física, en la que la mujer es protagonista, con otra clase de vida espiritual, más eterna, más perdurable.

## ***CASIDA V DEL SUEÑO AL AIRE LIBRE***

Flor de jazmín y toro degollado.  
2 Pavimento infinito. Mapa Sala. Arpa. Alba.  
La niña sueña un toro de jazmines  
4 y el toro es un sangriento crepúsculo que brama.

—

Si el cielo fuera un niño pequeñito  
6 los jazmines tendrían mitad de noche oscura  
y el toro circo azul sin lidiadores

—

<sup>22</sup>El título original en mns es “Casida del sueño al aire libre”, pero fue publicado en el nº 5 de la revista *Héroe*, Madrid, 1932, sin título. Publicado en *La Nación* de Buenos Aires, 24 de Dic., 1933, con el título “Sueño al aire libre”, mismo título con el que aparece en la edición de Losada de 1938. En el índice de *Tierra y Luna*, reza con el título “Toro y jazmín”. Reproducimos aquí la versión íntegra del MNS.

- GT.1:** (v. 3): (cambian el verbo “sueña” por “finje”: “La niña **finje** [sic] un toro de jazmines”). En **GT, AAH1,AAH, AK.:** (“**finje**”).
- AP.,RHM., AAH., MH., AA., GX.:** (v.5): (puntuán el final del verso con una coma: “pequeñito,”).
- AP., RHM., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 6):(puntuán el verso con una coma final: “oscura,”). **GT1 y GT.:**(el verso concluye con un punto final: “oscura.”). En **AK.:** (el verso aparece sin puntuación final).
- AP., RHM., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 7): (terminan el verso con una coma: “lidiadores,”). En **GT1 y GT.:** (comienza el verso con mayúscula y sin puntuación final: “**Y** el toro...”). En **AK,** comienza el verso con minúscula y sin puntuación final.
- AP., RHM., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 9): (termina el verso con una coma: “elefante,”). **GT1, GT., AK.:** Sin puntuación final.
- GT1, AAH.,GT.:** (v. 10): (inicia el verso con la conjunción “y”: “ **y** el jazmín es...”).
- AA:** (añade una coma final: “sangre,”).
- AP., RHM., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 14): (añade un punto final: “dormida.”). **GT1 y GT.:** (finaliza el verso con una coma: “dormida,”).
- GT1., GT.:** (v. 15): (inicia el verso con minúscula: “**en** el jazmín...”).
- GT1., GT.:** (v. 16): (cambia el sustantivo “toro” por “torno”: “y en el **torno** el esqueleto de la niña”).

**v.1:**Contemplamos el firmamento, sus estrellas, que la distancia permite que sean descritas comparándolas con la flor del jazmín, diminuta, blanca y cuyos tres pétalos le confieren forma estrellada. La imagen del “Toro degollado”: se ha hecho un paralelismo entre el toro sangrante y el rojo de los crepúsculos o del alba, dos contrarios que son idénticos en luz y color, aunque uno da paso a la luna y el otro al sol. Podríamos ver también en ese toro una constelación: la de Tauro. En la mitología griega adoptó Zeus la forma de toro para seducir a Europa. Tau es la estrella más brillante de la constelación, una gigante roja de primera magnitud. Su color es lo que hace que el poeta describa al toro como degollado.

**v.2:** Y en el “Pavimiento infinito” (“Mapa. Sala. Arpa. Alba”) se extiende el Mapa Estelar, en el que se esparcen las diferentes constelaciones, el Arpa, como la Lira de Orfeo, con la que éste fue capaz de calmar a demonios y bestias, un pequeño paralelogramo de cuatro estrellas denominado Arpa Vega, situado en el borde occidental de la Vía Láctea que resplandece además en los meses de verano... El Toro es la constelación de Tauro formada por Elnath y Tauri, un sistema binario de dos estrellas que forman los cuernos del toro. Dos estrellas mucho más pequeñas, “los jazmines”. El toro es el único animal cuya simbología, en la mitología clásica, está relacionada con la luna. Sus cuernos son la imagen de la luna nueva, pero también con el sol, el toro es el símbolo de la fuerza creadora, un dios ligado a la fecundidad, es símbolo de la potencia y la fogosidad. El toro es Tauro, la constelación; el toro es la luna creciente, es la fertilidad, la fogosidad, la virilidad. El toro es la luna y la luna, como bien sabemos, en árabe es un nombre masculino.

**v.3/4:** El jazmín es la flor que simboliza el amor eterno, la sensualidad. El jazmín es la niña, un ramo nocturno, es el cielo, un elefante de nubes grises, es un agua sin sangre, es un agua suave, porque no es el toro. Y la niña sueña con un toro como ella, un toro de jazmines, sensual, delicado. Una imagen que enfrenta la idea de la vigorosidad del animal con la delicadeza de la flor.

**vv. 5/6:** Un niño frente a ese toro, inocente. Las estrellas, entonces, brillarían más (“los jazmines tendrían mitad de noche oscura”). Si la oscuridad copa una mitad de la noche, la otra mitad debe de ser luz.

**vv.7:** En esta tesitura, ante la ausencia del lidiador, el toro sería manso. En “Juego y Teoría del duende”, el poeta equipara la plaza de toros al cielo, a las constelaciones, a las órbitas: “El toro tiene su órbita -escribe el poeta-, el torero la suya, y entre órbita y órbita hay un punto de peligro, donde está el vértice del terrible juego”.El circo como símil de la cúpula de cielo. Pero también como imagen circular de una plaza. El circo, como el circo romano, donde la ausencia de lidiadores implica la ausencia de sacrificio.

**v.8:** “un corazón al pie de una columna”, solitario, entre las ruinas del circo. Recordemos que para Federico García Lorca, las musas que inspiran a los poetas, tienen medio corazón de mármol, como el mármol de las columnas de las ruinas de los teatros romanos: “La musa dicta y en algunas ocasiones sopla. Puede relativamente poco, porque ya está lejana y tan cansada (yo la he visto dos veces), que tuvieron que ponerle medio corazón de mármol.”.

10 Pero el cielo es un elefante<sup>23</sup>  
el jazmín es un agua sin sangre  
y la niña es un ramo nocturno  
12 por el inmenso pavimento oscuro.

—

14 Entre el jazmín y el toro  
o garfios de marfil o gente dormida.  
En el jazmín un elefante y nubes  
16 y en el toro el esqueleto de la niña.

—

---

<sup>23</sup>**v.9:** el “cielo es un elefante”, pero no es el cielo azul de la estrofa anterior, del momento del anhelo. Es la realidad y en ella el cielo es gris como la piel del paquidermo y pesado como el propio animal. Un cielo plumizo en el que el jazmín es ahora lluvia, porque un cielo plumizo acarrea siempre lluvia. Una lluvia triste.

**v.10:** Ese “agua sin sangre”, está referida a un agua sin fuerza. En Andalucía algo o alguien “sin sangre” es alguien apagado, sin vida. La imagen puede retrotraernos al “buey de agua” que analizamos, un “buey de agua”, en este caso, sin vida, sin fuerza.

**vv.13/14:** “Entre el jazmín y el toro”, entre la delicadeza y la fuerza, “garfios de marfil”, que recuerdan las astas del toro, pero también los rayos o la “gente dormida”, la gente únicamente puede dormir en el contexto de una noche apacible, silenciosa, calma. Pero la gente dormida es gente pasiva, y la gente pasiva puede estar referida a aquella gente que no se compromete, que se lava las manos, es decir, a la burguesía. Dos conceptos que nos oponen de nuevo una imagen agresiva y una imagen plácida, la de la gente durmiendo, como el jazmín frente al toro. Imágenes, en principio, imposibles de conciliar.

**vv.15/16:** La fogosidad del animal puede aplacarse, en el deseo de la niña. No es un imposible en tanto que el toro termina siendo el esqueleto de la niña. El esqueleto hace iguales a ambos sexos. El poeta construye una metáfora entre la sensualidad (jazmín) y la fogosidad (toro) y contrapone la idea de una tormenta, la fuerza viril, frente a una lluvia apacible. Entre todo, quizás lo que sea el deseo real del poeta: el niño como figura del sol, del azul, lo único capaz de aplacar la tormenta, de aplacar al toro, la ausencia de lidiadores, la calma, una normalidad imposible y un corazón que descansa:

|                                           |    |                                           |
|-------------------------------------------|----|-------------------------------------------|
| Flor de jazmín=estrellas<br>[sensualidad] | // | Toro degollado=nube rojiza<br>[fogosidad] |
| Niña [Noche]                              | // | Niño [Día]                                |
| Elefante=Nube=                            |    |                                           |
| Lluvia suave (agua sin sangre)            | // | Crepúsculo que brama [Trueno]             |
| Gente dormida (noche apacible)            | // | Garfios de marfil [Rayos]                 |

## CASIDA VI DE LA MANO IMPOSIBLE

- 2 Yo no quiero más que una mano;  
una mano herida si es posible.
- 4 Yo no quiero más que una mano  
aunque pase mil noches sin lecho.
- 6 Sería un pálido lirio de cal.  
Sería una paloma amarrada a un corazón.  
Sería el guardián que en la noche de mi tránsito<sup>24</sup>
- 8 prohibiera en absoluto la entrada a la luna.
- 10 Yo no quiero más que esa mano  
para los diarios aceites y la sábana blanca de mi agonía.  
Yo no quiero más que esa mano
- 12 para tener un ala de mi muerte.
- 14 Lo demás todo pasa.  
Rubor sin nombre ya. Astro perpetuo.  
Lo demás es lo otro; viento triste,

---

<sup>24</sup> Poema inédito en vida del autor. No está recogida en la primera edición de 1938 de Losada.

- AP., RHM.,GT.,AAH. MH., AA, GX.:** (v. 1): (terminado en coma: "...mano,") En **AK.**, punto y coma: ("...mano;")
- AP., RHM., GT., AAH., MH.,AK., AA., GX.:** (v. 2): (se añade coma dividiendo el verso y punto final: "una mano herida, si el posible.")
- AP.,RHM.,GT.,AAH. MH., AA., GX.:** (v. 3): (termina con una coma: "...mano,") En **AK.**, sin puntuación final.
- AP.,RHM.,GT.,AAH., MH., AA., GX.:** (v. 5): (se añade coma al final: "...cal,") En **AK.:** (el verso termina con un punto final: "...cal.")
- AP., RHM., GT., AAH., MH., AA., GX.:** (v.6): (se añade una coma al final: "...corazón,") En **AK:** (el verso comienza con mayúscula y se añade punto final: "Sería una paloma amarrada a mi corazón.")
- AP.,RHM.,GT.,AAH., MH., AA., GX.:** (v. 7): (comienza con minúscula: "sería...") En **AK.**, el verso comienza en mayúscula: ("**S**ería...").
- AP.,RHM.,GT.,AAH., MH., AA., GX.:** (v. 10): (termina con un punto: "...agonía.")
- AP.:** (v. 13): (termina con una coma: "pasa,") En **RHM, GT, AAH, MH,AA,GX,** el verso termina en punto.
- AP., RHM., GT., MH:** (v. 14): (sustituyen el punto de mitad de verso por una coma: "Rubor sin nombre ya, astro perpetuo.") **AAH, AA,AK., GX,** optan por el punto que divide el verso: ("Rubor sin nombre ya. **A**stro perpetuo.")

Todas las ediciones dividen el poema en cuatro estrofas, exceptuando **GT** que la divide en cinco: 1<sup>a</sup>, vv.1-2; 2<sup>a</sup>, vv. 3-4; 3<sup>a</sup> vv.5-8; 4<sup>a</sup> vv. 9-12; 5<sup>a</sup> vv. 13-16. La primera estrofa del resto de las ediciones, un cuarteto, **GT** la convierte en dos pareados, que añaden una estrofa extra a la casida.

**v.1:** Construye el deseo con la negación, para reforzar así la intensidad de ese deseo. Y lo repite hasta en cuatro versos (vv. 1, 3, 9, 11), a modo de letanía, de oración que se reza con la fuerza y la vehemencia del que se aferra a la palabra repetida, como si redundar en ella fuese la llave mágica que abriese el cofre de los deseos. La mano como símbolo de amistad. En la iconografía judía venía a simbolizar el deseo de recibir bendiciones y protección. El personaje poético está buscando a alguien que le acompañe durante su vida (“Yo no quiero más que esa mano/ para los diarios aceites y la sábana blanca de mi agonía”), y durante la muerte (“sería el guardián que en la noche de mi tránsito/ prohibiera en absoluto la entrada a la luna”).

**v.2:** El poeta especifica quiere que sea una “mano herida” (“una mano herida, si es posible”). Quizás lo normal sería que se tratase de una mano fuerte, todo lo contrario a lo que demanda la voz poética. Aunque en la simbología bíblica una “mano herida” alude a alguien que se caracteriza por su incapacidad para entender las verdades espirituales. La mano simboliza el trabajo, el hecho de que esté herida quizás nos describa a alguien que como él, vive la imposibilidad de conseguir a su vez otra mano que le haga compañía. El poeta se está refiriendo a alguien cuya condición le impide convivir con una mano amiga.

**v.4:** El poeta busca una pareja que vaya más allá de una simple noche de pasión (“aunque pase mil noches sin lecho”).

**v.5:** Un lirio de cal es un “lirio blanco”, un corazón tierno, puro y confiable.

**v.6:** Al pensar en la paloma irremediamente nos quedamos con la historia más próxima que es la historia de la cristiandad, la paloma como representación de la paz y la conciliación (*Génesis*: 8). Símbolo de la sencillez. Si nos remontamos a la antigüedad grecoromana, la paloma es símbolo del erotismo. Ave asociada con Venus, pues este era el animal en el que, de tanto en tanto, la diosa se convertía. Su hijo Cupido hereda las alas de las palomas que acompañaban siempre a su madre. La paloma fue así representada como símbolo erótico en la pintura del Renacimiento e incluso hasta en cuadros de principio del siglo XX. Ángeles y palomas con un doble sentido, el religioso y el pagano, como definitorios de las características que debe tener la persona buscada, la paz, la espiritualidad, la belleza, pero también el erotismo. Esa mano que el poeta identifica con el deseo de una compañía que no habrá de llegar nunca, pues jamás lo permitirían las convecciones sociales.

**v.7:** “el guardián”: La mano debe pertenecer a un hombre, y en pocos lugares de su obra el poeta especifica de un modo tan rotundo el género del objeto al que el personaje poético desea.

**v.8:** “prohibiera en absoluto”, viene a otorgar justamente el sentido contrario de prohibir. Al añadir el poeta “en absoluto” está convirtiendo la negación en una afirmación tajante: la luz de la luna debe estar presente. Es el dramaturgo, el comediógrafo el que aflora en la imaginería del poema. La imagen absolutamente teatral del moribundo en el lecho, asido por una mano amiga y con la luz de la luna iluminando la escena.

**v.9:** “esa” mano: Federico García Lorca juega con el artículo indeterminado “una” y el pronombre demostrativo “esa”: en la primera estrofa lo que el personaje poético quiere es “una” mano, no específica de quién, cómo es... Es más, parece como si los detalles fuesen algo irrelevante. En la tercera estrofa, ya quiere “esa” mano. Es una mano concreta, “esa” designa lo que está cerca, designa algo concreto. Entre el indeterminado y el pronombre demostrativo ha ocurrido algo: la aparición de “el guardián”.

**v.10:** Para compartir el día a día, para que me acompañe en la muerte.

**v.12:** Una mano que el poeta convierte en ala, transfigurando al hombre en ángel, en ángel custodio. Pero el ángel es también el instrumento de revelación.

**vv.13/16:** La fugacidad del tiempo es el colofón explicativo del poema. Sin esa mano está lo demás y “lo demás es lo otro”, lo establecido, la mano posible, pero triste (“viento triste”), la mano cuya compañía no desea el poeta. Y el tiempo pasa y pasa la oportunidad (“rubar sin nombre”), se olvida aquel que era capaz de encender los colores, que estaba ahí como un astro en el firmamento (“astro perpetuo”). La vida pasa (“mientras las hojas huyen en bandadas”), representada en la imagen de las hojas del otoño arrastradas por el viento en remolinos. El final de esta casida ratifica la imposibilidad de conseguir esa mano y nos deja el sentimiento de tristeza que provoca la frustración de la imposibilidad.



## CASIDA VII DE LA ROSA

- 2 La rosa  
no buscaba la aurora  
casi eterna en su ramo buscaba otra cosa.<sup>26</sup>
- 4 La rosa

---

<sup>26</sup> El poema aparece en el manuscrito con el título: “**Kasída de la rosa**”. Las diferentes ediciones de Miguel García Posada en AKAL, mantendrán el título del poema de este modo. Publicado en *Noreste*, nº 11, Zaragoza, Otoño de 1935, dedicado a Ángel Lázaro. Fue incluida en la edición de Losada de 1938 con el título “Casida de la rosa”.

En todas las ediciones se obvió la flecha con la que en el **MNS** el autor une verso tercero y cuarto. Del mismo modo, en el **MNS**, aparece como un único verso lo que en las ediciones son dos versos distintos, los vv. 9-10 y 13-14. Los nueve versos del **MNS**, pasan a convertirse en todas las ediciones en doce, los mismos que aparecieron en la edición. Queremos dar a conocer, sin embargo, en esta edición la versión del **MNS** del poeta.

**GX:** (v.1): (termina el verso con una coma: “La rosa,”). En **AP**, la coma de final de verso aparece tachada.

**AP,GT1, RHM., GT., AAH., MH., AA.,AK.,GX.:** (v. 2): (termina con dos puntos: “aurora:”).

**AP., RHM.,GT.,AAH., MH., AA., GX.:** (v. 3): (termina el verso con una coma: “ramo,”). **AK:** Sin puntuación final. En **GT1.:**(cambian el v.3 por el v.7: “**confín de carne y sueño**”).

**AP., RHM., GT., MH., GX.:** (v.5): (termina el verso con una coma: “rosa,”).

**AP., RHM., GT.,AAH., MH., AA., AK.,GX.:** **GT1,AAH,AA, AK:** (sin puntuación final).

(v. 6): (termina el verso con dos puntos: “sombra:”). En **GT1:** (suprimen el primer “ni”: “no buscaba [ ] ciencia ni sombra:”).

**AP., RHM., GT., AAH.MH., AA., AK., GX.:** (v. 7): (dividen el verso en dos: “confín de carne y sueño, / buscaba otra cosa”). En **GT1.:** (cambia el orden de los versos v.3 por V.7: “**casi eterna en su ramo / buscaba otra cosa.**”). Además en **AK**, el verso se inicia con mayúscula (“**Confín...**”).

**AP., RHM., GT., MH., GX.:** (v. 9): (terminan el verso con una coma: “rosa,”). **GT1,**

**AAH,AK, AA,** (sin puntuación final)

**AP., GT1., AH., MH., AA., AK.,GX.:** (v. 10): (termina con dos puntos: “rosa:”). En **RHM,**

**GT,AAH, MH.,:** (termina con punto final: “rosa.”).

**AP., GT1, RHM., GT, MH., AK., AA., GX.:** (v.11): (aparece dividido en dos versos: Inmóvil por el cielo/ buscaba otra cosa”) En **AAH., AA.:** (introducen una coma al final del que sería el v. 11 en su división: “cielo,”). En **GT1** (además de dividido el verso en dos, aparece con la siguiente variante: “inmóvil por el cielo/ ¡buscaba otra cosa!”). **AK** repite la forma de **GT1** incluyendo el cierre con admiración del verso 12, pero introduce el verso con mayúscula (“**I**nmóvil por...!”).

---

- 6 no buscaba ni ciencia ni sombra  
confín de carne y sueño buscaba otra cosa.
- 7 La rosa  
no buscaba la rosa
- 9 inmóvil por el cielo buscaba otra cosa<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> **v.1:** el poeta en lugar de aclararnos directamente qué es lo que busca la rosa, nos dice primero lo que “No” busca: “La rosa/ no buscaba la aurora/ [...]buscaba otra cosa// [...]no buscaba ni ciencia ni sombra/ [...]buscaba otra cosa/ [...]no buscaba la rosa/ [...]buscaba otra cosa”. Negación que repite como arranque de cada estrofa para darle mayor fuerza. Lo que el poeta hace con la negación es mostrarnos todos los significados que se atribuyen en la tradición clásica a la rosa y que al poeta no le interesan, quizás precisamente por resultar demasiado recurrentes, por ser un lugar común. Lo que la rosa quiere se descubrirá por descarte de todo lo que no quiere. Si en el poema de Darío “la forma”, “un botón de pensamiento” buscaba “ser la rosa”, aquí es la rosa la que busca otra cosa, Lo que hace el poeta es situar al lector en el lado inverso, colocar al lector frente a un espejo que le mostrará el reflejo opuesto. Si la rosa del nicaragüense era la metáfora de una poética, no es eso lo que la flor del poeta granadino está buscando.

**v.2:** La verdad de la rosa es la mentira (“casi eterna en su ramo”), la apariencia. Si está en el ramo es porque está fresca y al mirarla así parece que es inmutable. Sin embargo, sabemos que esa apariencia de eternidad es efímera. Esa realidad se impone por encima de cualquier mito. El adverbio “casi” (“poco menos de”) viene para golpearnos y arrancarnos de la obnubilación de la apariencia. La rosa nos evoca inmediatamente la fugacidad del tiempo, la transitoriedad del ser humano y la rapidez con la que la vida se escapa. No hay en esta casida, sin embargo, una lección de *Carpe Diem*, aunque en un principio pudiera parecernos así. El poeta no nos pone la rosa como ejemplo de la necesidad de aprovechar hasta el último aliento. Es la certeza de la rosa frente al mito, lo que no quiere ser. Es la huida de “la apariencia” lo que la rosa busca, quizás como el propio personaje poético.

**v.5:** En el *Asno de Oro* de Apuleyo, el asno se convierte en hombre al comer rosas. Es la alegoría del saber, del conocimiento. La belleza, pero también la sabiduría encarnadas en las rosáceas. Aunque nuestra rosa quiere alejarse de este otro concepto, pues “no buscaba ni ciencia ni sombra”. Para descartarnos esta idea de la rosa como figura del conocimiento, García Lorca utiliza, en un claro homenaje, las palabras del que también fue su maestro, don Antonio Machado, cuando leemos en las *Soledades*: “divino poeta,/ corazón maduro/ de sombra y ciencia.” El corazón del poeta está lleno de conocimiento (“ciencia”) pero también de oscuridad, de desconocimiento (“sombra”). Nada de eso quiere nuestra rosa, cuya única evidencia es ser “confín de carne y sueño”, el límite entre el cuerpo y la imaginación, entre lo material y lo inmaterial, ambos condenados a desaparecer.

**vv.8/10:** La conclusión final de esta casida es que la rosa no quiere ser lo que es, belleza, conocimiento, poesía pura, lo efímero... La rosa “inmóvil por el cielo”, inmutable en su sentido a lo largo de los tiempos. Una descripción impecable de la apariencia de lo estático al mirar al cielo, como si la tierra estuviese quieta y nada cambiase en ella. Cuando la realidad es que la mutabilidad sucede en todo continuamente y a una velocidad de vértigo. La rosa no quiere ser ella misma, quiere ser cualquier otra cosa. Cualquier otra cosa que no sea ella misma, por muy bella, sabia y perfecta que sea su condición. Apliquemos este deseo al propio personaje poético y obtendremos lo que busca la rosa.



- 18 yerta y amortajada  
con heladas guirnaldas.
- 
- 20 La muchacha de lágrimas  
se bañaba entre llamas  
y el ruiseñor lloraba
- 22 con las alas quemadas.
- 24 La muchacha dorada  
era una blanca garza  
y el agua la doraba.<sup>29</sup>

<sup>29</sup>**vv. 1/2/3:** La idea de la luz “dorada” con la que el sol del día baña el mundo, o el color de los campos del verano, o lo dorado frente a la oscuridad, está presente en su obra desde sus primeros libros. Este poema es una alegoría más del tema clásico del “Baño de amor” de la poesía tradicional, un panteísmo poético en el que la belleza de la muchacha se fusiona con el de la naturaleza. Es baño de Diana, de Psique, representa la belleza pura y el símbolo del alma, como epítome de la naturaleza misma. La naturaleza representada en la “doncella”, en la mujer fértil como la tierra. En *Erec y Enide*, Chrétien de Troyes, nos relaciona la belleza de la doncella como un don tal de la naturaleza que es la naturaleza misma

**v.4:** Las algas aparecen siempre que el poeta nos sitúa en un paisaje con agua, son otro elemento natural muy presente en la obra del poeta.

**v.5:** Referencia explícita a los versos de Rosalía de Castro “negra sombra que me asombra” del poema “O Toque Da Alba” del libro *Follas Novas* (1880. pp. 25/26). Al construir el poeta un paisaje en sombra, lleno de ramas que impiden la entrada de la luz, de las algas características de los paisajes umbríos, se evidencia aún más el hecho de que la luz dorada emana del cuerpo desnudo de la muchacha. Recordemos que el poeta tituló esta casida en un primer momento “gacela de la muchacha desnuda”.

**vv.6/21/22:** *Nattergalen* es el nombre danés del cuento “El ruiseñor” que escribió Hans Christian Andersen y del que Ígor Stravinski se hizo eco para escribir en 1917, primero su ópera en tres actos, *Le rossignol*, y después el poema sinfónico *Le chant du rossignol*. El cuento viene a reivindicar la fuerza de la naturaleza frente a lo artificial. Para describir el silencio, el poeta granadino, usa este pájaro, un ave que se define precisamente por lo contrario, por el canto. El canto del ruiseñor enmudece después del amanecer (“y el ruiseñor lloraba/ con las alas quemadas”), puede escucharse al atardecer y durante la noche hasta que despunta el día.

**v. 7:** Una piel blanca es la piel tersa de una joven. La propia blancura de la piel de una joven es la que hace que la muchacha irradie “una luz dorada”. La luz dorada del sol y la luz blanca de la luna.

**v. 8/9:** Una “noche clara” es una noche de luna llena, “de plata mala”. La luna asociada a la plata y con su tono de luz blanca opuesto al dorado del sol. En *Impresiones y Paisajes* leemos: “Los caminos están tapizados por grandes manchas de plata”; En “La imagen poética de Luis de Góngora” de las *Conferencias*, Lorca escribe: “Y Góngora ha estado solo como un leproso lleno de llagas de fría luz de plata”.

**v. 10:** Montañas sin árboles, “montañas peladas”, de las sierras donde la nieve, también blanca, hace acto de presencia. La apariencia de las montañas en las noches de luna llena, es blancura que elimina cualquier rastro de sombra de árbol.

**v.11:** “brisa parda”, el frío de la noche, de las montañas, blancas.

**v.16:** La vaca es un animal al que Lorca recurre en demasía en su libro más surrealista, *Poeta en Nueva York*. El animal más rústico en el ambiente más urbano. La vaca es el punto de modernidad que rompe con toda tradición, un elemento de modernidad construido con un rumiante. “Vino el alba sin mancha,/ con cien caras de vaca”, nos está describiendo la llegada lenta y tranquila del amanecer.

**vv16/17:** Ninguna palidez es tan blanca como la de la muerte, ningún frío es tan helador como el de la muerte. Simil entre la blancura de la muerte y la de la nieve, el frío de la nieve en “guirnaldas de escarcha”. La escarcha blanca y fría del amanecer.

**v.24:** La “garza” como imagen del cielo rosado por el amanecer o por el crepúsculo. Pero también como el color rosado de la piel de una joven.

## **CASIDA IX DE LAS PALOMAS OSCURAS**

*-A Claudio Guillén-*

Por las ramas del laurel  
vi dos palomas oscuras:  
La una era el sol  
la otra la luna.  
Vecinitas, les dije  
¿dónde está mi sepultura?  
En mi cola, dijo el sol,

en mi garganta, dijo la luna.<sup>30</sup>  
 Y yo que estaba caminando  
 con la tierra por la cintura  
 vi dos águilas de nieve  
 y una muchacha desnuda.  
 La una era la otra  
 y la muchacha era ninguna.

<sup>30</sup> "Casida de las palomas oscuras". Publicada en *Héroe*, nº2, Madrid, Junio, 1932. *La Nación*, Buenos Aires, 29/10/1933, aparece con el título "Canción de las palomas oscuras". Y en *Primeras Canciones*, *Héroe*, Enero 1936. Esta casida está incluida en la edición de Losada de 1938 con el título "Canción".

- AP., RHM., AAH., MH., AA., GX.:** (v. 2): (terminado en punto final: "oscuras."). En **AK** (terminado en dos puntos como en MNS). En **GT1** y **GT.:** (además sustituyen el verbo "ver" por "ir": "**van** dos palomas oscuras.")
- AP., GT1.,RHM., GT, AAH.,AA,AK, GX.:** (v. 3): (terminado en coma.: "...sol, "). En **MH:** (además aparece "**Sol**," con mayúscula").
- MH:** (v.4): (aparece "**Luna**" con mayúscula).
- AP., RHM., AAH., MH., GX.:** (v.5): (comillas encerrando "**Vecinitas**" y coma final: "**Vecinitas**", les dije, "). **GT1,GT.,:** (termina el verso con dos puntos y sin comillado: **Vecinitas, les dije:**). En **AA.,**(aparece sin comillas: Vecinitas, les dije, ). En **AK** (sustituye la coma de mitad de verso por punto y coma. Mantiene dos puntos finales y sin comillado: **Vecinitas; les dije:**)
- AP.:** (v.6): (cierra las comillas que abrió en el verso 5.). **RHM., AAH.,MH.,GX.** (aparece el verso entre comillas: "**¿dónde** está mi sepultura?"). **AK Y AA,** (el verso se inicia en minúscula, pero carece de comillado). En **GT1** y **GT.:** (comienza el verso con mayúscula (**¿Dónde.**) y carece de comillado).
- AP, RHM., AAH., GX.:** (v. 7): (aparece entrecomillada la respuesta. Con coma dividiendo el verso y punto finalizándolo: "En mi cola", dijo el sol."). En **MH.:** (además, "**Sol**" con mayúscula").En **GT.1, GT.,AA., AK:** (sin comillas y comienza el verso con mayúscula: **En mi cola, dijo el sol.**).
- AP., RHM., AAH., MH., GX.:** (v. 8): (entre comillada la respuesta y coma dividiendo el verso, punto final: "En mi garganta", dijo la luna.). En **MH.,** (además "...Luna" aparece en mayúscula). **GT1., GT., AK.,AA.:** (sin comillas: **En mi garganta, dijo la luna.**).
- GT1., GT.:** (v. 10): (sustituye la preposición "por": "con la tierra **a** la cintura").
- GT1., GT.:** (v. 11): (sustituye "**nieve**" por "**mármol**": "vi dos águilas de **mármol**").
- AP.:** (v.15): (comienza el verso con unas comillas que no cierra. Comienza en mayúscula, coma dividiendo el verso y finalizándolo: "**Aguilitas, les dije,** ). **RHM., AAH., MH., GX.:** (comillas encerrando "Aguilitas": "Aguilitas", les dije, ). **AA.** (mantiene misma puntuación que las anteriores, pero sin comillado). **GT1** y **GT.:** (Sin comillado y termina el verso con dos puntos: **Aguilitas, les dije:**). **AK:** (sin comillado. Divide el verso con punto y coma y cierra con dos puntos: **Aguilitas; les dije:** )
- AP.:** (v.16): (cierra las comillas abiertas en el verso anterior. El verso comienza en minúscula). **RHM., AAH.,MH., GX.:**(aparece el verso entre comillado: "**¿dónde** está mi sepultura?"). En **AK** y **AA,** (sin comillado) En **GT1** y **GT:** (además de sin comillado, se inicia el verso con mayúscula: **¿Dónde...?**).
- AP.:** (V.17): (aparece entre comillas la respuesta, coma dividiendo el verso y punto y coma final: "En mi cola", dijo el sol.); **RHM., AAH., GX.:** (el verso finaliza con punto: ...el **sol.**) En **MH.:** (además "Sol", aparece con mayúscula). En **AA.:** (mantiene la misma puntuación, pero no hay comillas en el diálogo). En **GT1** y **GT,** (aparte de la ausencia de comillado, termina el verso con una coma: **En mi cola, dijo el sol,**). En **AK** (sin comillas, "sol" en mayúscula y termina el verso con punto y coma: **En mi cola, dijo el Sol;**).
- AP, RHM., AAH., GX.:** (v. 18): (entre comillado en la resouesta. El verso comienza con mayúscula y termina con punto final: "**En mi garganta**", dijo la luna.). En **MH.:** ("**Luna**" aparece con mayúscula como en MNS). En **AA.** (sin comillas) .En **GT1** y **GT.:** (sin comillas, comienza el verso con minúscula, "luna" está en minúscula: **en mi garganta, dijo la luna.**)En **AK.** (igual que en GT1 y GT, pero "Luna" en mayúscula)
- GT1., GT.:** (v. 19): (cambia "**laurel**" por "**cerezo**": Por las ramas del **cerezo**).
- GT.1., GT:** (v. 20): (termina el verso con una coma: "desnudas, "). El resto de ediciones termina con punto final.
- GT.1. GT.:** (v. 21): (comienza el verso con minúscula: "**la** una..."). El resto de ediciones comienza el verso con mayúscula.

Aguilitas; les dije:  
¿dónde está mi sepultura?  
en mi cola, dio el Sol;  
en mi garganta, dijo la Luna.  
Por las ramas del laurel  
vi dos palomas desnudas.  
La una era la otra

---

<sup>31</sup>**v.1:** Laurel, referido al mito de Apolo y Dafne. Es el amor imposible entre el dios Apolo y Dafne, convertida esta última en el árbol del laurel antes de ser alcanzada por Apolo, representante éste de la belleza masculina, dios de la adivinación, de las artes y la música. El laurel, además, desde el punto de vista de la botánica, es una planta con enormes propiedades curativas. “Por las ramas del laurel...” es el principio de un conjuro y este es el sentido con el que aparece en *La niña que riega la Albahaca y el príncipe preguntón*. (Estampa Tercera): “MAGO: ¡Por las ramas del laurel y la cinta de Santa Inés, que tus males se curen y se vayan al pocito negro de la pena!”. El laurel es una planta muy presente en la cultura granadina y así lo va a reflejar el poeta, incluso fuera del mito o de sus propiedades, está presente en los “dichos” que no hacen sino reforzar la presencia del laurel en la cotidianidad de la vida, en las canciones populares. La presencia de esta planta en la obra poética de Federico García Lorca es tan persistente como en la cultura popular granadina. Además, Juan Carlos Rodríguez en *De qué hablamos cuando hablamos de Literatura*, hace de la imagen el símbolo del androginismo: “la imagen del laurel, ese androginismo básico, se convierte ya en la definición exacta de la relación entre el amor y el no-fruto, entre el amor y la sepultura. [...] Y por supuesto que el laurel, frente al ciprés o el olivo, es decisivo en Lorca” (p. 493).

**v.2/11:** La paloma oscura en principio se presupone como algo negativo. Aunque si observamos las palomas que conviven a nuestro alrededor, la mayor parte de ellas son de un tono gris, algunas de un gris oscuro. Las palomas blancas son una minoría, quizás por eso en la Biblia se las quiso diferenciar asimilándolas con la paz. Está claro que, al describirlas nuestro poeta como oscuras, nos las está oponiendo a la paloma blanca representativa de la paz. La paloma es mensajera. También la paloma está relacionada con Venus, el erotismo, la lujuria... Cupido, su hijo, hereda de su madre las alas de paloma, el mismo que disparó, por requerimiento de su madre celosa de la belleza de Dafne, una flecha de oro a Apolo para que se enamorara de Dafne y a ella una flecha de plomo para que odiase a Apolo. En el mito, la paloma aparece como víctima y al águila como victimario. Aunque paloma y águila tienen algo en común: son dos especies que se caracterizan por ser monógamas. Entre la paloma y el águila podríamos ver también la existencia de una contraposición de lo doméstico, lo convencional, lo socializable, frente a lo libre, lo salvaje. El poeta hace un juego de prestidigitador, en el que aparecen y desaparecen palomas y “aguilitas”... Una es el sol y la otra la luna, dos opuestos, una es la hembra y la otra el macho. Aunque en la última estrofa las palomas dejan de ser “oscuras” para estar “desnudas” y dejan de identificarse con el sol y la luna para ser una única paloma y desaparecer en un juego perfecto de prestidigitación (“vi dos palomas desnudas./ La una era la otra/ y las dos eran ninguna.”). Recordemos en este punto que la “luna” era un término masculino en árabe. Las águilas son en el poema, al contrario que la paloma, blancas y frías, son de nieve. Ambas, como la paloma, son aves monógamas. Permanecen fieles a sus parejas, excepto cuando son incapaces de procrear o uno de los dos miembros de la pareja sufre una muerte prematura. También una pareja, la de las águilas, convencional como la de las palomas. En principio un macho, el sol y una hembra, la luna, como lo eran las palomas (“Aguilitas”, les dije/“¿dónde está mi sepultura?”/ “En mi cola”, dijo el Sol/ “En mi garganta”, dijo la Luna.). El águila es un ave oscura, aunque pueda llevar plumas blancas en su cabeza o entremezcladas en el pecho o en la cola, pero fundamentalmente es oscura. Al describirla Federico como de nieve, podemos entender, aparte de que habite las cumbres, que ese adjetivo “de nieve”, con el que el poeta nos las describe, quiere señalar que es un animal frío. Dos águilas que, finalmente, resultan ser la misma (“La una era la otra”), como en el caso de las palomas. La luna, masculino.

**vv.3/4:** Nos evocan el decorado de Hermenegildo Lanz, “El árbol del sol y el árbol de la luna”, perteneciente a la función de Los títeres de Cachiporra que se representó el día de los Reyes, el 6 de Enero de 1923.

**vv.7/8:** Lo masculino asociado al Sol, lo femenino a la Luna. La cola como imagen fálica y masculina unida al Sol. La garganta, imagen de la vagina, en relación con la Luna. Aunque no hay que olvidar que la Luna en árabe es un término masculino.

**vv.9/10:** Imposibilidad del encuentro, no como una generalidad, sino perfectamente situada en la primera persona del singular (vv. 9/10: “Y yo que estaba caminando/ con la tierra por la cintura”). El que camina con la tierra por la cintura no puede avanzar. El que no consigue la unión deseada es como un muerto, alguien que no tiene vida (“¿dónde está mi sepultura?”)

**vv.12/14:** la muchacha que aparece desnuda, tal y como aparecía en la “Casida de la muchacha dorada”. La muchacha, como las palomas, es un espejismo que termina desapareciendo (“Y la muchacha era ninguna”). La relación entre la muchacha y las palomas la encontramos ya en la tradición literaria clásica. Volvemos a ver el binomio Laurel=Dafne, palomas=Venus, en esa muchacha desnuda. La muchacha y las palomas serían una misma entidad y la oscuridad con la que nos las tiñe el poeta en esa primera estrofa, podría estar relacionada con la lujuria, cualidad que destaca el propio Federico García Lorca al analizar la poesía de Luis de Góngora: “O llama a la paloma, quitándole con razón su adjetivo de cándida: la [sic] ave lasciva de la cipria diosa”. El paso del tiempo, que en esta casida vendría a concretarse en el juego de las desapariciones y la búsqueda de la sepultura. Las dos palomas desaparecerán, como lo harán las águilas y la muchacha, todas son una, son la misma y son ninguna. La belleza de la muchacha, Venus y Dafne, desaparecerá de igual manera, pues sabemos que la meta final es la muerte. Solo hay que encontrar “dónde está la sepultura” de cada uno.



## **VII.- CONCLUSION**

## CONCLUSION

Le temps fait les distances plus grandes. Nous avons pu vérifier tout au long de ce travail comment, comme ils s'écoulaient les années, l'oeuvre du poète s'éloignait de plus en plus du propre poète. Le livre des poèmes prenait son propre forme, sa propre vie tout au long de différentes éditions. Un erratum, une coquille, qui s'étend dans le temps, une confusion qui ne s'éclaircit pas et qui va en se répétant d'une publication à l'autre, les éditions qui ajoutent sa propre empreinte, les interprétations lesquelles s'éloignent de l'univers réel du poète, variations de quelques vers dont les manuscrits ont été rarement consultés et qui ont donné le lieu pour une multiplicité de possibilités, un éventail hétérogène, en définitive, dont le résultat a consisté en ce que chaque lecteur faisait front à différent livre en dépendant de l'édition qu'ils aient eu entre ses mains.

À ce travail nous avons essayé de faire des alliances, des unions, des ligues, entre tout ce qui a été écrit à propos du *Divan du Tamarit*. Nous avons essayé de faire de toutes ces différences existantes aux éditions distinctes, une édition unique qu'elle unissait des divergences, mais toujours avec les manuscrits du poète comme point de repère, pour que finalement un lecteur puisse lire les vers plus proche possible à comme le poète il les a conçus.

Et pour cela nous avons voulu commencer par le principe, suivre le parcours d'un livre des poèmes dont l'édition primitive est restée tronquée par des circonstances d'autrui à la poésie. Un coup d'État et une guerre postérieure, dans laquelle le livre s'est trouvé beaucoup plus impliqué dont aucun livre de poésie devrait être impliqué. Nous avons apporté dans ce sens des documents inédits jusqu'à présent qui révèlent que ce n'a été la guerre sans plus, tel et comme on s'était dit, le détonant dont l'édition échouait, mais probablement il y a aussi eu d'autres causes politiques antérieures à la levée militaire.

Une histoire celle-ci qui n'influerait pas probablement en principe sur l'évolution postérieure du livre du poésie, mais, cependant, mais qu'il influe. D'abord, parce qu'ils changeraient le *Divan* en oeuvre inédite ce qui suppose une oeuvre ouverte à la spéculation quand le poète a été mort. Mais de plus, la copie manuscrite qu'Antonio Gallego Burín et Emilio García Gómez font des manuscrits du poète, - dans lesquels ils ponctuent les vers avec de propres critères, ajoutent ou éliminent adjectifs des poèmes, ils jettent du calcul des poèmes la "Gazelle du marché matinal" et leur demandent si devaient ou ne devaient pas inclure le poème "Deux Normes"-, en ouvrant encore plus le champ de la conjecture aux éditions possibles postérieures. Tel est le cas.

Dans la comparative minutieuse que nous avons faite entre les éditions les plus importants du *Divan*, nous avons pu vérifier qu'une disparité de nuances existent entre celles-ci du point de vue du ponctuation, mais aussi, d'un point de vue lexical. Nous avons vérifié qu'il n'y a pas ni une seule édition qui soit égale entre celle-ci, pas même ces éditions qui essaient d'être un calque de la copie qu'Antonio Gallego Burín a fait. Il existe toujours un point discordant qui diffère même du modèle qui a été pris.

Après avoir analysé et après avoir exposé toutes les variantes existantes, nous avons tourné la vue aux manuscrits, pour vérifier que dans quelques cas les différences entre le poème manuscrit et le poème imprimé sont très éminentes. En variant parfois même la métrique, le sens de le vers, et des poèmes. Par cela, la nécessité d'une édition qui tournait la vue derrière, bien avant la période de preguerra, bien avant la copie, d'avance même de la réunion "dans le salon romantique de la Casa de los Tiros - de rideaux blancs, clefs et quinqué", dans que Federico García Lorca a exposé qu'il avait un livre des poèmes, hommage aux "ces poètes antiques grenadins", Gallego Burín "comme le Doyen de la Faculté de Lettres lui a demandé le manuscrit", Francisco Prieto il s'offre à faire la couverture et Emilio García Gómez à écrire quelques mots préliminaires. Nous nous avons vu obligé de tourner la vue aux manuscrits primitifs du poème, loin des

copies, loin des ponctuations et des variations étrangères à la propre main du poète. Et voilà que nous avons voulu présenter une édition qui soit le plus fidèle, plus propre possible. Finalement, nous avons essayé de découvrir, dans un sens étymologique, un nouveau livre, ce qui est directement sorti de la plume du poète grenadin pour procurer un étonnement pareil à celui-là d'un *Divan* inédit.

## **VII.I.- CONCLUSIONES**

## **VII.- CONCLUSIONES**

### **LA SOLEDAD DEL MARGINADO**

Se hace necesario aunar criterios. “Unir, confederar para algún fin”, así es como define el Diccionario de la Real Academia de la Lengua la palabra “aunar”, en su primera acepción. Confederar es hacer alianzas, liga, unión o pacto entre varios.

El tiempo hace más grandes las distancias. Hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo cómo, según transcurrían, los años la obra del poeta se iba alejando cada vez más del propio poeta. El poemario iba tomando su propia forma, su vida propia a lo largo de las diferentes ediciones. Una errata que se extiende en el tiempo, una confusión que no se aclara y que va repitiéndose de una publicación a otra, ediciones que van añadiendo su propia impronta, interpretaciones que se alejan del universo real lorquiano, variaciones todas de unos versos cuyos manuscritos rara vez han sido consultados y que han dado lugar a una multiplicidad de posibilidades, un abanico heterogéneo cuyo resultado, en definitiva, ha sido que cada lector se enfrentara a un libro diferente dependiendo de la edición que tuviera entre sus manos.

En este trabajo hemos intentado hacer alianzas, uniones, ligas, entre todo aquello que se ha escrito a propósito del *Diván del Tamarit*. Hemos tratado de hacer de todas esas diferencias existentes en las distintas ediciones, una única edición que aunara divergencias, pero siempre con los manuscritos del poeta como punto de partida, para que finalmente un posible lector pueda leer los versos del modo más cercano posible a como el poeta los concibió.

Y para ello hemos querido comenzar por el principio, seguir el recorrido de un poemario cuya edición primigenia quedó truncada por circunstancias ajenas a la poesía. Un golpe de estado y una guerra posterior, en la que el libro se vio mucho más implicado de lo que ningún libro de poesía debería de estar implicado. Hemos aportado en este

sentido documentos inéditos hasta ahora, que revelan que no fue la guerra sin más, tal y como se había dicho, el detonante de que se frustrara la edición, sino que probablemente hubo también otras causas políticas anteriores al levantamiento militar.

Una correspondencia encontrada en los archivos Antonio Gallego Burín que se guardan en el Museo-Casa de los Tiros de Granada. Correspondencia que establece, por un lado, una relación muy familiar de Antonio Gallego Burín con José Millán-Astray, fundador de La Legión en 1920, que se convertiría en *factótum* del golpe de estado, en uno de los cabecillas más importantes de los sublevados durante la guerra y posteriormente en la dictadura. Correspondencia datada en los momentos previos al golpe, cuando éste se está gestando y en el momento justo en el que se supone que la Universidad de Granada está editando el libro del *Diván*. La familiaridad con la que el fundador de la Legión dice colocar la foto del hijo mayor de Antonio Gallego Burin, vestido de legionario, en el salón de su casa, es la misma que tendría un pariente muy allegado. Una familiaridad entre ambos personajes que hace dudar de la imparcialidad de Antonio Gallego Burín en los acontecimientos políticos que se estaban produciendo. Relación que explicaría de algún modo el hecho de que el 3 de junio de 1938, en plena contienda, Antonio Gallego Burín se convirtiese en el primer alcalde civil de Granada.

Un segundo documento, una carta dirigida también al propio don Antonio Gallego Burín de alguien que espera el manuscrito del *Diván* para su posible impresión, y en cuyas palabras se recalca la necesidad de que el propio Gallego Burín entregue el manuscrito si realmente quiere que se imprima el libro. El interlineado de la carta, lo que no dice el firmante de la carta y que late al cuestionarse si la demora de la entrega del manuscrito es debida a algún tipo de error, olvido o confusión, vienen a reforzar la idea de que parece que se está reteniendo el manuscrito.

Y por último, la distancia que el propio poeta establece hacia el que fue su amigo del alma, Antoñito, como lo llama en las cartas el poeta granadino, causada por esta

demora de la edición. Retraso lleno de justificaciones por parte del propio Antonio Gallego, que al poeta no sólo no le convencen, sino que llega al punto de cortar bruscamente su relación con él y reclamar los manuscritos a través de terceros.

Una historia ésta que en principio no debería de influir en la evolución posterior del poemario, pero que, sin embargo, influye. Primero, porque convertirían el *Diván* en una obra inédita, lo que supone una obra abierta a la especulación una vez muerto el poeta. Pero además, la copia manuscrita que tanto Antonio Gallego Burín como Emilio García Gómez hacen de los manuscritos del poeta, –en la que puntúan los versos con criterios propios, añaden o eliminan de los poemas adjetivos, desechan del cómputo de los poemas la “Gacela del mercado matutino” y se preguntan si debe o no ir incluido el poema “Dos Normas”–, abre aún más el campo de la conjetura en posibles ediciones posteriores. Y así ocurre.

En la minuciosa comparativa que hemos hecho entre las ediciones más relevantes del *Diván*, hemos podido comprobar que existe una disparidad de matices entre ellas desde el punto de vista de la puntuación<sup>1</sup>, pero también, desde un punto de vista léxico<sup>2</sup>. Hemos comprobado que no hay ni una sola edición que sea igual entre sí, ni siquiera aquellas ediciones que pretenden ser un calco de la copia apógrafa. Siempre existe algún punto discordante que difiere incluso del modelo que se ha tomado.

Por lo que, después de analizar y exponer todas las variantes existentes, hemos vuelto la vista a los manuscritos, para comprobar que en algunos casos las diferencias

---

<sup>1</sup> Recordemos en este sentido, versos puntuados en exceso como el perteneciente a la “Gacela primera del amor imprevisto”: “Yo busque, para darte, por mi pecho”. O el verso perteneciente a la “Gacela V del niño muerto”: “era, muerto en la orilla, un arcángel frío.”. O los versos de la “Gacela VII del recuerdo de amor”: “Toda la noche, en el huerto/ mis ojos, como dos perros”. Los encontrados en la “Gacela X de la huida”: “No hay nadie, que al dar un beso, /[...] ni hay nadie que, al tocar un recién nacido, [...] Ignorante del agua, voy buscando.”. O el caso de la “Casida IV de la mujer tendida”: “Verte desnuda es recordar la tierra, /la tierra lisa, limpia de caballos/ La tierra sin un junco, forma pura, /cerrada al porvernir; confin de plata”. Puntuación que contradecía a la del propio poeta mucho más contundente: “Verte desnuda es recordar la tierra. “.

<sup>2</sup> Recordemos en este sentido el cambio de “corriendo” por “comiendo” de la “Gacela VII del recuerdo de amor”: Toda la noche, corriendo/ los membrillos de veneno”. O de la “Casida primera del herido por el agua”, la confusión entre “parado” por “pasado”: “para mirar el corazón pasado,/ por el punzón oscuro de las aguas.”. Entre otros muchos ejemplos.



entre el poema manuscrito y el poema impreso son muy relevantes. Variando en ocasiones incluso la métrica y el sentido del verso. Por ello, la necesidad de una edición que volviese la vista atrás, mucho antes del período de preguerra, mucho antes de la copia apógrafa, antes incluso de la reunión “en el salón romántico de la Casa de los Tiros -cortinas blancas, clave y quinqué”<sup>3</sup>, en la que Federico García Lorca expuso que tenía un poemario en homenaje a “estos antiguos poetas granadinos”<sup>4</sup>, Gallego Burín “como Decano de la Facultad de Letras le pidió el manuscrito”<sup>5</sup>, Francisco Prieto se ofreció a diseñar la portada y Emilio García Gómez a escribir unas palabras preliminares. Nos hemos visto obligados a volver la la vista a los manuscritos primigenios del poema, lejos de copias apógrafas, lejos de puntuaciones y variaciones ajenas a la propia mano del poeta. Y hemos querido presentar una edición que sea lo más fiel, lo más limpia posible. Finalmente, hemos intentado “descubrir”, en un sentido etimológico, un nuevo poemario, aquel que salió directamente de la pluma del poeta granadino para procurar un asombro parecido al de un *Diván* inédito.

El objetivo de este trabajo ha sido, por un lado, evidenciar la duda que suscita cualquiera de las ediciones que podemos leer del último poemario de Federico García Lorca, a sabiendas de que será diferente dependiendo de la publicación que manejemos. Por ello la necesidad de una edición que se aproxime lo más posible al libro que concibió el poeta. Hemos tenido en cuenta, eso sí, los poemas que se publicaron en vida del autor en diferentes revistas, dando por hecho que se trataba de versiones que tenían el visto bueno de Federico García Lorca.

Desde el punto de vista del análisis y comentario de los poemas, hemos intentado ahondar en aquellos puntos que se han venido analizando a lo largo de los diferentes

---

<sup>3</sup> García Gómez, Emilio, *Silla del moro y nuevas escenas andaluzas*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1978, p. 87.

<sup>4</sup> *Íbidem*, p. 87.

<sup>5</sup> *Íbidem*, p. 87.

estudios que se han hecho del *Diván*. Hemos dividido el análisis desde dos puntos de vista diferentes. El primero, el constituido por las fuentes de las que el poeta debió beber para la elaboración de este libro. El segundo, el análisis métrico y semántico de cada uno de los poemas. Efectuando una comparativa entre todos los trabajos hechos al respecto e intentando aunar y completar teorías.

Y así, para estudiar los autores y de los libros que el poeta granadino toma como base para elaborar este poemario, nosotros hemos analizado la propia biblioteca del poeta, descubriendo paradójicamente en ella que algunos de los libros que parecían ser el pilar base de construcción del *Diván*, conservan aún hoy, en el ejemplar que perteneció a su biblioteca, páginas pegadas unas con otras. Es la historia en la historia, abordemos el *Diván del Tamarit* desde el punto de vista desde el que lo abordemos, aparece siempre una breve historia digna de cualquier narración fantástica.

De todas aquellas fuentes que tradicionalmente se han mencionado como bases del *Diván*, hemos centrado este trabajo en tres:

1º/ “La influencia de la poesía arábigo-andaluza”.

Este estudio nos ha llevado a la conclusión de que la presencia de estos poetas, e incluso de la poesía persa representada en la figura de Omar Jayyam y sus versos, es mucho mayor de lo que se había apuntado hasta el momento.

Hasta ahora, por ejemplo, no se había tenido en cuenta es el hecho de que el poeta escoja denominar ciertos poemas como “gacelas” o “casidas”, teniendo en cuenta el grado de erotismo de un poema u otro. Sobre todo, tal y como hemos señalado repetidas veces en este trabajo, si tenemos en cuenta que “gacela” en árabe es masculino. A partir de aquí podemos ver cómo sabiamente el poeta eligió estas formas para su propio “Diván” homoerótico sin necesidad de especificar el género del objeto del deseo de los poemas, pues en la propia denominación del mismo ya está implícito. Hemos analizado en este sentido cómo el propio Federico García Lorca, cambió la

denominación de muchos de los poemas y los fue pasando de “gacelas” a “casidas” o viceversa dependiendo únicamente del grado de erotismo del poema. Es decir, la distancia con la cultura ajena le sirve a Lorca para “enmascarar” y, a la vez, “señalar” la condición de sus poemas.

Pero además hemos podido comprobar que los puntos comunes que encontramos entre los poemas del *Diván* y los poemas árabe-andaluces son mucho mayores que los señalados hasta hoy. Así, la propia temática que encontramos en los poetas árabes resulta más coincidente en este poemario de lo que se ha llegado a señalar: desde el canto al amor desgraciado, hasta lo fugaz de la existencia terrenal o lo voluble del destino, el jardín o el huerto como lugar del paraíso en la tierra, la naturaleza siempre presente en ambos textos, en el clásico árabe y en el de Federico García Lorca, las flores con un sentido metafórico que trasciende a la botánica, etc, y en fin la propia concepción del poema, el tratamiento del objeto del deseo desde un punto de vista homoerótico tan propio de la poesía árabe o la propia búsqueda de la riqueza de la metáfora que encontramos en el *Diván del Tamarit* y que es básica en los poetas árabe-andaluces. Señala Salah Serour refiriéndose al período clásico de la literatura árabe, que “la casida adquiere un carácter cada vez más ceremonial, pues se enriquece de tecnicismos y de artificiosidad persiguiendo la belleza de la metáfora y de los símiles.”<sup>6</sup>

El *Diván* está lleno de juegos, los mismos que eran tan frecuentes en la poesía, por ejemplo, de Al-Mu'tamid que “utiliza diversos juegos de palabras típicos de la poesía árabe: *Tagnís* o paranomasia, *tadmín* o intercalación, e incluso un acróstico, pero siempre con un refinado equilibrio”.<sup>7</sup> Juegos que no cesaremos de encontrar en las gacelas y en las casidas de Federico García Lorca. De todos estos juegos, el más recurrente es el

---

<sup>6</sup> Serour, Salah, “Poesía árabe de al-Andalus (siglos X-XII) y su paralelo en el oriente” en Varcárcel Martínez, V. y Pérez González, C. (eds.), *Poesía Medieval (Historia Literaria y transmisión de textos)*, Colección Beltenebros. nº 12, Burgos, Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2005, pp. 67-101, 45.

<sup>7</sup> *íbidem*, p. 42.

juego de oposiciones que hemos venido analizando hasta la saciedad y que incluso coincide en la temática con los poetas arábigo-andaluces. La oposición noche/día, luz/oscuridad que tanto y tan frecuentemente repite el poeta granadino en sus versos, tiene su origen en los poetas arábigo-andaluces. En la poesía de Al-Mu'tamid, nos cuenta Salah Serour, que "su lenguaje poético parece centrarse en la antítesis, especialmente en la contraposición luz/oscuridad, por lo que su poesía se convierte, en su primera época en nocturna y astral: la noche iluminada por los astros es la única descripción de la naturaleza que se encuentra en sus poemas. Los otros elementos naturales (jardín, flores, animales, agua) sólo aparecen como comparaciones antropológicas. [...] el agua será metáfora de la generosidad como rocío o como nube y en sus poemas del exilio, será llanto, hiperbólicamente transformado en lluvia y océano; los pájaros [...] metáforas de libertad. La mujer será jardín perfumado, rama por su cintura y rosa por sus mejillas. [...]

La oposición tinieblas/luz se convierte en tropo de los sentimientos:

La noche de tu ausencia es larga  
¡Que nuestro abrazo de amor sea como el alba!

[...] La noche tiene otro significado para el poeta: el sueño, lleno de visiones eróticas. Sus poemas oníricos son los más sensuales."<sup>8</sup>

Comentario que podría aplicarse fácilmente al análisis de los poemas de Federico García Lorca. Las coincidencias entre los versos del poeta granadino y los versos de los diferentes poetas arábigo-andaluces y persas, la hemos podido ir viendo en la comparativa entre los versos de unos y otro, y en los versos de poetas arábigo-andaluces colocados a modo de epígrafes de presentación de cada gacela y de cada casida de Federico García Lorca y cuyo sentido resumen el poema completo.

2º.- "La influencia en este poemario del Modernismo y su máximo exponente, Rubén Darío."

---

<sup>8</sup> Íbidem, p. 42.

Una influencia que está presente en el poeta desde los orígenes de su obra poética y, que lejos de abandonar en este último libro, retoma en distintos aspectos; por ejemplo, en la reinvención de la ciudad: Granada, su propia ciudad, convertida en un decorado árabe. El poeta se distancia de lo real para reconstruirlo poéticamente y, lógicamente, utiliza el artificio: llena el poemario de elementos modernistas para poblar el decorado por el que transitará el personaje poético. Elementos en los que encontramos, por ejemplo, pájaros americanos como el colibrí, que nada tiene que ver con lo árabe pero que sin embargo, llega junto con los caballitos persas, las flores, las fuentes, el agua, los brillos de la seda, etc, a recrear un exótico y literario ambiente “árabe”.

En comunión perfecta con el modernismo, se entrelazan la tradición más clásica, lo culto y lo popular. El romance o los cantes más jondos que tanto trabajó el poeta. De las canciones populares<sup>9</sup>, de las nanas o los juegos infantiles a la música clásica, Bach, Mozart o Chopin... La música es una constante. El músico que siempre fue Federico García Lorca juega con las imágenes y las metáforas, como lo hiciera irremediabilmente en cada teclado de cada piano que encontraba frente a sí. Música que a veces llega para imponerse por encima de la medida de un verso. El verso suena o no suena. Y el poeta compone, recompone y reconstruye una figura métrica adaptándola al ritmo preciso que busca, convirtiendo la métrica en un capítulo *sui generis* de este trabajo. Un ejemplo más de la genialidad de un hombre al que, más allá de la intuición, le guiaba un conocimiento exhaustivo de la tradición literaria y, por supuesto, de la tradición musical.

Desde esa base, lo demás es todo romper e innovar. Federico García Lorca crea un nuevo concepto poético. Su genialidad reside precisamente en la capacidad para tomar todos los elementos de la tradición árabe y castellana, el “baño de amor” y la

---

<sup>9</sup> Recordemos la canción presente en la “Gacela IV del amor que no se deja ver”: “Solamente por oír la campana de la Vela...”. O la canción que encontramos en la “Gacela del mercado matutino”: “Por el arco de Elvira/ quiero verte pasar...” .

poesía medieval, Shakespeare, Garcilaso, el romanticismo de Rosalía de Castro, el modernismo no sólo de Rubén Darío, sino también de alguno más próximo como Villaespesa, la Biblia, el Corán, la mitología griega... Todo aparece fundido con los movimientos de vanguardia, una mezcla aderezada con un sentido del ritmo propio del músico que fue. Jugar con todo, desde lo más modesto hasta las metáforas más barrocas, para concebir la imagen perfecta, el verso rotundo. Un libro de poemas *senza misura*, en el que no existe referencia poética, literaria, histórica o musical que no podamos encontrar.

En este poemario, el poeta ha limpiado lo excesivamente popular de los primeros versos y el surrealismo extremo del poemario inmediatamente anterior al *Diván, Poeta en Nueva York*, para hacer el cóctel perfecto, una mezcla en su justa medida.

3°.- “La ciudad de Granada.”

Que mejor escenario para ubicar un libro homenaje a la poesía árabe-andaluza que su propia ciudad, la ciudad de Granada, a la que el poeta no se cansó jamás de evocar, a la que convirtió en el centro de sus conferencias, “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII” o “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, cuya estructura es similar a la que encontramos en el *Diván del Tamarit*, donde se nos presentan, fundidas entre los versos esas canciones populares que son parte de nuestra personalidad, de las costumbres de la ciudad. Una ciudad que construye y destruye, que alaba y critica, de la que se marcha el poeta, pero a la que no puede dejar de volver, aunque sea en evocaciones, pues esa es la esencia del granadinismo, un granadinismo que define a nuestro poeta.

La ciudad real con sus fuentes, sus aljibes, sus jardines, sus huertas... La suya propia, la “Huerta de San Vicente”, el lugar de veraneo, el lugar de descanso, el retiro del guerrero, el lugar real, pero también la Arcadia, el lugar imaginario donde reina la felicidad, el espacio creado por renacentistas y románticos, la “Utopía” de la Edad de

Oro, que el poeta tiene la suerte de poseer. El paraíso árabe representado en ese pequeño trozo de jardín. El paraíso del *Corán* y del *Génesis*. El lugar del placer, metafórico y físico, lleno de manzanas, “El Tamarit tiene un manzano...”, la fruta del deseo, la misma que tienta a Adán y Eva, la manzana del Jardín de las Hespérides... Una Granada real y una Granada metafórica, en la que el agua es la de los surtidores, pero también es un agua alegórica que da y quita vida, que es símbolo de fuerza... Jardines reales, jardines metafóricos delimitados por una flora que nos habla y simboliza un estado de ánimo.

Animales, flores, espacios que construyen el espacio real, pero también el espacio metafórico. Elementos todos que encontramos a lo largo de la obra del poeta, tal y cómo hemos podido ir viendo en el análisis detallado de los poemas, y que podríamos decir constituyen un “universo lorquiano” particular.

Sin embargo, después de analizar exhaustivamente las interpretaciones que se han hecho del léxico que utiliza Federico García Lorca, concluimos que ese “universo lorquiano” tal y como se nos explica, no es el universo del poeta, sino aquel que analistas y críticos han creado como tal. Lugares comunes a los que todos recurren y de los que pocos escapan, donde lo “blanco” es muerte, el “yeso” es muerte, el “agua” es muerte, la “magnolia” si es “blanca” es muerte, si es “oscura” es muerte, la “luna” es muerte y un largo y pesimista etcétera del que es casi imposible escapar.

Del mismo modo que en la edición hemos querido presentar los poemas que Federico García Lorca escribió, limpios de intervenciones ajenas a la mano del poeta, así hemos querido analizar los términos léxicos que aparecen en este libro, relacionados con la ciudad de Granada, con las costumbres, con los paisajes y la luz que la define. Hemos querido ver sus versos desde otra óptica, la más sencilla, en la que la magnolia es la flor primigenia, el yeso es el material con el que se cubren las paredes de los cámenes del barrio del Albaycín o es el elemento con el que se hacen las filigranas que adornan los

muros de la Alhambra y el agua mata sí, pero también da vida. Hemos querido hacer un sencillo análisis lejos de teorías del tipo:

Con la ayuda de estas coordenadas, se pueden calcular los caracteres estadísticos que definen la estructura del léxico lorquiano en la obra que venimos analizando: la concentración ( $C = \frac{\sum s_c}{N}$ )<sup>12</sup> ligada a la motivación y la riqueza ( $R = \frac{\sum s_c}{\sqrt{N}}$ ) es respectivamente 0,16, 11,64...<sup>10</sup>

Análisis en el que con toda seguridad se hubiese perdido el propio poeta.

Luis Llorens Torres, un poeta puertorriqueño, en *Al pie de La Alhambra*, definía el carácter de los granadinos por regla general, melancólico, con las siguientes palabras:

En todas las bellezas de este pueblo, en sus palacios moriscos, en sus modernos cármenes, en sus contornos, en todo se deja ver algo así como una melancolía sublime. Quiero decir que por todas partes domina la nota triste. Triste, muy triste, es la Alhambra; bellísima, pero triste también, la vega, la famosa vega granadina; tristes los monumentos, las noches de luna, y hasta las auroras son tristes en esta ciudad.<sup>11</sup>

Estamos ante una tristeza y una melancolía que si bien es característica de la ciudad y de sus habitantes, sin embargo, se aparta mucho del dramatismo trágico con el que en muchas ocasiones se ha confundido la obra del poeta e incluso el carácter del propio poeta.

El tiempo aumenta las distancias. Aleja cada vez más al autor del lector. Construye un personaje y adapta a él su propia obra. El tiempo, distorsiona realidades y hechos. Máxime cuando se trata de Federico García Lorca, cuya vida y muerte han sido mil y una vez inventadas, reconstruidas según el interés del momento, según el artífice del proyecto. Hemos querido en este trabajo acortar distancias, pulir definiciones y análisis,

---

<sup>10</sup> Dumitrescu Domnita, "Estructura léxica del Diván del Tamarit", *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Eugenio de Bustos Tovar (ed.), vol. I (A-H), 1971, pp. 409-424, 410-411.

<sup>11</sup> Llorens Torres, Luis, *Al pie de la Alhambra*, Álvaro Salvador (ed.), Granada, Universidad de Granada, 2012, p. 27.



acercar este magnífico libro al lector, presentar un poemario y a su autor “como el niño que enseña lleno de asombro a su madre vestida de color vivo para la fiesta”<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> García Lorca, Federico, “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, *Obras Completas*, vol. III, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1997, p. 137.

## **VIII.- BIBLIOGRAFÍA**

## BIBLIOGRAFÍA

### VIII. 1.FUENTES PRIMARIAS

*Así que pasen cinco años. Diván del Tamarit. Odas. Poemas Póstumos. Obras Completas*, vol. VI, [Ed. de Guillermo de Torre], Buenos Aires, Losada, 1938, pp. 171-176 y 190-196.

\_\_\_\_\_ - *Así que pasen cinco años. Diván del Tamarit. Odas. Poemas Póstumos*. [Guillermo de Torre, ed.], Buenos Aires, Losada, vol VI, 1943, 1952 1961.

*Diván del Tamarit*, [Ángel del Río, ed.], *Revista Hispánica Moderna*, N° 3-4, Año VI, 1940, pp. 307-312.

*Poemas Póstumos. Canciones musicales. Diván del Tamarit*, [Gori Muñoz, ilustr./F. Domingo, Retrato] México D.F., Ediciones Mexicanas, 1945.

*Diván del Tamarit*, [Néstor Luján, ed.], Barcelona, 1948.

*Diván del Tamarit. Odas. Poemas Póstumos. Canciones musicales*, Madrid, Gestetner, 1949.

*Federico García Lorca (1899[sic]-1936) Vida y Obra. Bibliografía. Antología. Obras Inéditas. Música Popular*, [Ángel del Río, ed.] Hispanic Institute in the United States, New York, 1941. (Probablemente se trata del mismo texto de la *Revista Hispánica Moderna*).

*Obras Completas de Federico García Lorca*, [Recopilación y Notas de Arturo del Hoyo], Madrid, Aguilar, 1954.

*Diván del Tamarit. Odas. Poemas Póstumos*, Madrid, Imprenta Gestetner, 1958.

*Poeta en Nueva York. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Diván del Tamarit*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975. (2ªed.1979).

*Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*, [Mario Hernández, ed.], Madrid, Alianza Editorial, 1981.

*Ouvres Complètes de Federico García Lorca*, [André Belamich ed.], V. I, París. Gallimard, Pleiade, 1981.

Romancero Gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Diván del Tamarit, [Enrique López Castellón, ed.], Madrid, Busma, 1983.

*Obras Completas de Federico García Lorca. Poesía*, [Miguel García Posada, ed.], Madrid, Akal, vol. I.II.III.IV., 1982, 1989, 2008. [*Diván del Tamarit*, Poesía, vol. 2.]

*Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, [Andrew Anderson, ed.], Madrid, Espasa Calpe, 1988.

*Divano del Tamarit*, [a cura di Antonio Melis], Venezia, Letteratura universale Marsilio, Marsilio, 1993.

*Obras Completas. Federico García Lorca*, [Miguel García Posada, ed.], Barcelona, Galaxia-Guenberg, vols. I,II,III,IV. 1996. [*Diván del Tamarit*, Poesía, vol. I]

*Diván del Tamarit*, [Manuel Fernández Montesinos & Gonzalo Armero, diseño], col. "Huerta de San Vicente". Casa-Museo Federico García Lorca, Granada, Comares, 1996.

*Poeta en Nueva York, "Tierra y Luna", Poemas Suelos II, Diván del Tamarit, Seis poemas galegos*, [Miguel García Posada, ed.], Barcelona, RBA, 1998.

*Diván del Tamarit*, Árgel, Instituto Cervantes, 2007.

*Mi pueblo*, Fuentevequeros, Casa-natal Federico García Lorca, col. La Fuente/2, Diputación provincial de Granada, 2011.

*Seis cartas a Eduardo Rodríguez Valdivieso*, Fuentevaqueros, Museo Casa-Natal Federico García Lorca, Diputación de Granada, 2013.

*Juego y teoría del duende. Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre. Canciones de cuna españolas*, [Domingo Rodríguez Romero, ed.], Barcelona Nortedur, 2010.

*Poemas del Cante Jondo. Romancero Gitano. Conferencias y Poemas*, Florida, Stockcero, 2010.

*Antología Poética*, Luis García Montero (selección y prólogo), Madrid, Visor, 2013.

.- Conferencias, Alocuciones y pequeñas prosas, así como las obras de teatro han sido consultadas en *Obras Completas*, [Miguel G. Posada, ed.], vol. II, III, IV, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1997.

## VIII.-2. FUENTES SECUNDARIAS

### VIII.2.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABDO HATAMLEH, Mohammed, *El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XX*, Granada, Ediciones Anel, 1972.

ABRAMS, M.H., *El espejo y la Lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral Editores, 1975.

ADONIS, *Introducción a la poesía árabe*, Madrid, Instituto de Estudios Orientales y Africanos, 1976.

\_\_\_ *Poesía y Poética árabes*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1997.

AGUILAR, Rosa M<sup>a</sup>, “El mito griego en la poesía de García Lorca”, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, José María Camacho Rojo (ed.), Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 209-236.

AGUIRRE, Mirta, *España en la sangre, España en el corazón*, Ricardo L. Hernández Otero (compilación, prólogo, notas), La Habana, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2012.

AGULLÓ Vives, Carmen, “La seguidilla en la tradición literaria española”, Actas XXXVIII, *AEPE*, Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/>.

ALARCOS Llorach, E., “Semivocales y semiconsonantes españolas”. En <http://www.dialnet.unirioja.es>, pp.182.

ALBERTI Rafael, *La arboleda perdida*, Memorias, Barcelona, Seix-Barral, 1975.

ALBORG, Juan, “La épica popular. El romancero”, *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1972, Tomo I, Cap. IX, pp, 399-437.

ALCOCER, Rafael, *La corporación de los poetas de la España musulmana*, Madrid, Hiperión, 1995.

ALEIXANDRE, Vicente, *Poemas de la Consumación*, Barcelona, Plaza&Janés, 1969.

AL MU'TAMID, *Poesía*, Miguel José Hagerty (ed.), Barcelona, Antoni Boch editor, 1979.

ALONSO, Dámaso, *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos, 1957.

ALONSO Valero, Encarna, *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano*, Granada, La razón poética. Atrio ensayo, 2005.

- ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Obras Completas I. El caballo griego. Crónicas y artículos. Estudios literarios. Reseñas de libros, Notas diversas*, Madrid, ISTMO, 1986.
- ÁLVAREZ de Miranda, A., *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.
- ALZHRANI Saleh Eazah, *Aspectos culturales e ideológicos en el Diwan de Lisan Al-Din Ibn Al-Jatib*, Granada, Universidad de Granada, 2014
- AMBROSINI, Ángela María, “Aventuras y excesos modernistas de Francisco Villaespesa”, *Las Nuevas Letras. Revista de Arte y Pensamiento. Villaespesa y Lorca*, nº7, Otoño, 1987, pp. 13-22.
- ANDERSON, Andrew, ANDERSON, “García Lorca como Petrarquista”, *Estudios sobre la poesía de Federico García Lorca*, Luis Fernández Cifuentes (ed), ISTMO, Madrid, p. 263 y ss. Y en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº: 435-436, pp. 495-518.
- \_\_\_ “Some Shakesperian Reminiscences in García Lorca’s Drama”, *Comparative Literature Studies*, XXII, 1985, pp. 187-210.
- \_\_\_ *García Lorca, Federico, 1989-1936*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- \_\_\_ *Epistolario Completo*, Andrew Anderson & Christopher Maurer (eds.), Madrid, Cátedra, 1997.
- ARLANDIS, Sergio, *Vicente Aleixandre*, Madrid, Síntesis, 2004.
- ARMERO, Gonzalo (ed.), *Vida. Poesía. Revista Ilustrada de Información poética*, nº 43, Granada, “Huerta de San Vicente”. Casa-Museo Federico García Lorca, 1998.
- ASSUMMA, María Cristina, *Rosa de papel. Una contrahistoria de la literatura española*, Madrid, Visor, 2013.
- AUCLAIR, Marcelle, *Vida y muerte de García Lorca*, Aitana Alberti (trad.), México, D.F., Ediciones ERA, 1972.
- \_\_\_ *Enfances et mort de García Lorca*, París, Les éditions de Seuil, 1968.
- BACHELARD, Gastón, *La llama de una vela*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1975
- BARCIA, Luis, *Escritos dispersos de Rubén Darío. (Recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, 2 volúmenes, La Plata, Universidad de la Plata, 1968.
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, Mario Monteforte (trad.), México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- BELAMICH, André, *Lorca*, Paris, Gallimard, 1962.
- BERISTÁIN, Elena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1995.
- BLANCO-AMOR, Eduardo., “Federico, otra vez; la misma vez”, *El País. Arte y pensamiento*, I Octubre, 1978, p. 6.a
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1990.
- BODINI, Vittorio, *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets Ed., 1971.

- BONET, Juan Manuel, *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, col. Vandalia, 2012.
- BRUCKNER, Pascal y FINKIELKRAUT Alain, *El nuevo desorden amoroso*, Barcelona, Anagrama, 1979.
- CABALLERO, Pérez, Miguel, *Lorca en África. Crónica de un viaje al Protectorado español de Marruecos. 1931*, Granada, Diputación de Granada, 2010.
- \_\_\_ *Las trece últimas horas en la vida de García Lorca*. Madrid, La esfera de los libros, 2011.
- CALDERON de la Barca, P., *El príncipe constante*, Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CAMACHO Rojo, J.M., (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- CAÑAS, Dionisio, *El poeta y la ciudad*, Madrid, Cátedra, 1995.
- CATALÁN Marín, M<sup>a</sup> Soledad, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003
- CARDWELL, Richard A., “El jardín finisecular: `tres fuentes de Villaespesa`”, *Las Nuevas Letras. Revista de Arte y Pensamiento. Villaespesa y Lorca*. nº 7, otoño 1987, pp.23-32.
- CARRILLO Alonso, Antonio, *Fernando de Herrera, Góngora y Soto de Rojas: su relación con la lírica arabigoandaluza*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2008.
- CHACÓN y Calvo, Jose María, “Lorca, poeta tradicional”, *Revista Avance*, La Habana (1 de abril 1930), pp. 101-102.
- CERNUDA, Luis, *Prosa Completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975.
- CERRILLO Torremocha, César, “El cancionero infantil en la obra de Lorca: la activación del intertexto lector”, *Campo Abierto*, 127, 2005, pp. 121-130.
- CIRRE, José Francisco, “El caballo y el toro en la poesía de García Lorca”, *Federico García lorca. El escritor y la crítica*, Ildelfonso-Manuel Gil (ed.), Madrid, Taurus, 1973, pp. 77-91.
- COBB, Carl W., *Federico García Lorca*, New York, Twayne Publishers Inc. 1967.
- COLETO Camacho, Ana, “Tres cartas inéditas de Carlos dirigidas a García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 778, Abril 2015, pp. 79-92.
- CORREA, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos. Nº 144
- COUFFON, Claude, *Granada y García Lorca*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- CROW, John A, *Federico García Lorca*, Los Ángeles, The Author, 1945.
- CRUZ San Juan de la, *El Cántico Espiritual, Canción XXIV*, Clásicos Castellanos. Espasa-Calpe, Madrid, 1952,



CRUZ Giráldez, Miguel, *Sevilla y García Lorca*, Sevilla, Biblioteca de temas sevillanos, Ayto. de Sevilla, 1998.

DARÍO, Rubén, *Tierras Solares*, Sevilla, Editorial Don Quijote, 1991.

\_\_\_ *Esencial*, (Arturo Ramoneda, ed.) Madrid, Taurus, 1991.

\_\_\_ *Poesía*, (Ernesto Mejía Sánchez, ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

\_\_\_ *Azul. Cantos de vida y esperanza*, Álvaro Salvador (ed.), Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1992.

\_\_\_ *Prosas Profanas y otros poemas*, Álvaro Salvador (ed.), Madrid, AKAL, 1999.

DESCOLA, Jean, *Oh España*, Barcelona, Argos Vergara, 1976.

DEVOTO, Daniel, *Para un vocabulario de la rima española*, Paris. Nord, Université de Paris VIII, 1995.

\_\_\_ “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca”, *Filología II*, Buenos Aires, 1949, pp. 292-341. Y en Idelfonso Manuel Gil (ed), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 23-72.

\_\_\_ “Notículas sesquiálteroseculares al Romancero Gitano”, *Bulletín Hispanique*, Año 1999, vol. 101, nº 101-2, pp. 465-556.

*EL CORÁN*, (Juan Bergua, trad.) Madrid, Ediciones Ibéricas y L.C.L, 2007.

ESPINAR Casteller, Esther, “Gregorio López Naguil y la crítica artística orientalista en Buenos Aires”, *CILHA*, 13, nº 16, 2012, (Mendoza. Argentina)

DÍAZ de Castro, Francisco, J., *Poesía, pasión de vida. Ensayos y estudios del 27*, Málaga, Estudios colección del 27. Centro Cultural de la Generación del 27, 2001.

DÍAZ de Revenga, Francisco Javier, *Las traducciones del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, col. Vandalia. 2007.

\_\_\_ *Poetas y Narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Madrid, Devenir Ensayo, 2005.

DÍAZ Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca: Su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

\_\_\_ *Federico García Lorca*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

DÍEZ Canedo, Enrique, *Conversaciones Literarias, (Primera Serie: 1915-1920)*, México, Joaquín Mortiz, 1964. (*Tercera Serie, 1924-1930*).

DJBILOU, Abdellah, *Diwan modernista. Una visión de oriente*, Madrid, Taurus, 1989.

\_\_\_ *Temática árabe en las letras hispánicas*, Tetuán, Publicaciones de la Facultad de Letras de Tetuán. 1996

DOMENECH Bartomeu & Martí, Sibile, *Diccionario multilingüe de BDSM*, [Siglas de: Bondage, Disciplina, Sadismo, Masoquismo] Barcelona, Bellaterra, 2004.

DOMÍNGUEZ Caparrós, José, *Diccionario de Métrica Española*, Madrid, Alianza Editorial 2004.

\_\_\_ *Métrica Española*, Madrid, Síntesis, 2000 (2ª ed. revisada).

DOMINGUEZ Gil, José, *La voz de la piedra. Lorca y la "muerte oscura" del verbo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2008.

EICH, Christoph, *Federico García Lorca. Poeta de la intensidad*, (Gonzalo Sobejano, ed), Madrid, Gredos, 1970.

EISENBERG, Daniel, *Cuatro Pesquisas Lorquianas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1975.

EL GAMOUN, Ahmed, *Lorca y la cultura popular marroquí*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1998.

EMPAYTAZ, Diosisia (ed.), *Antología de albas, alboradas y poemas afines en la Península Ibérica hasta 1625*, Madrid, Playor, 1976.

ESPINA, Antonio, "En la Real Academia Española: recepción solemne de don Isidoro Capdepón", *España*, núm. 375. Madrid, 23 de Junio de 1923.

FEAL Deibe, Carlos, *Eros y Lorca*. Barcelona, Edhasa, 1973

FERNÁNDEZ, Adela, *Dioses Prehispánicos de México*, México D.F., Panorama Editorial, S.A., 1992.

FERNÁNDEZ Almagro, Melchor, *Viaje al siglo XX*, Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1962.

FERNÁNDEZ-AGÜERA Vidal, Eduardo, "Lorca y el primitivo canto andaluz al mundo flamenco, centro de su obra", *Federico García Lorca*, Atti del Convegno, a cura di Rolando Garbuglia y Giulia Mastrangelo, Recanati, 29-30 gennaio 1999, pp.43-57.

FERNÁNDEZ-MONTESINOS García, Manuel, *Descripción de la biblioteca de Federico García Lorca. Catálogo y estudio*, [Tesis no publicada], Madrid, Universidad Complutense, 1985.

FERNÁNDEZ-MONTESINOS García, Vicenta, *Notas deshilvanadas de una niña que perdió la guerra*, Granada, Comares, 2007.

FERNÁNDEZ, Víctor (ed), *Cartas de Vicenta Lorca a su hijo Federico*, Barcelona, RBA editores, 2008.

FRANCHINI, Enzo, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de Amor*, Madrid, Biblioteca Filológica Hispánica, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

FROLOV, D., "Notes on the history of Arud in al-Ándalus", *Anaquel de estudios árabes*, 6, 1995, pp. 87-110.

FUENTES, Tadea, *El folcklore infantil en la obra de Federico García Lorca*. Granada, Universidad de Granada, 2004.

- GAOS, Vicente (ed), *Antología el grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 1975.
- GARCÍA, Carlos (ed), *Federico García Lorca. Guillermo de Torre. Correspondencia y amistad*, Madrid, Iberoamericana. Vervuert, 2009.
- GARCÍA de la Concha, V.,(ed), *Poetas del 27. La Generación y su entorno. Antología Comentada*, Madrid, Austral Poesía, Espasa-Calpe, 1998, 2007 (2ªed).
- GARCÍA GARCÍA, Miguel Ángel, *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Anthropos, 2012.
- \_\_\_ *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pretextos, 2002.
- GARCÍA Gibert, Javier, *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 1997.
- GARCÍA Gómez, Emilio, *El libro de las banderas de los campeones de Ibn Said-Al-Maghribi*, Barcelona, Seix-Barral, 1978.
- \_\_\_ *Silla del moro y otras escenas andaluzas*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1978.
- \_\_\_ *Árabe en Endecasílabos. Casidas de Andalucía. Poesías de Ben al- Zaqqaq*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1976.
- \_\_\_ *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- \_\_\_ *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, Instituto egipcio de estudios islámicos, 1985.
- \_\_\_ *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2006.
- GARCÍA Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- GARCÍA Lorca, Francisco&Martínez-López, Enrique, *Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*, Miguel Sánchez Ed., 1971.
- GARCÍA Lorca, Isabel, *Recuerdos Míos*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- GARCÍA Montero, Luis, *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Cátedra Federico García Lorca, Universidad de Granada, 1996.
- \_\_\_ "El taller juvenil", *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*, Andrés Soria (ed.), Granada, Universidad de Granda, 1997, pp. 71-89.
- \_\_\_ *Los dueños del vacío. La conciencia práctica, entre la identidad y los vínculos*, Barcelona, Tusquets, 2006.

\_\_\_ "Federico García Lorca, poeta de Granada", *La Literatura no ha existido siempre. Homenaje a Juan Carlos Rodríguez*, Miguel Ángel García, Ángela Olalla, Andrés Soria (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 245-259.

GARCÍA Posada, Miguel, *García Lorca*, Madrid, Edaf, 1979.

\_\_\_ "La vida de los muertos: Un tema común en Baudelaire y Lorca", *1916: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Anuario I, Año 1978, pp. 109-118.

GARULO, Teresa, "Los poemas del fuego de Ibn Sara de Santarem", *Al-Ándalus*, Magreb, IV (1996), pp.169-187.

\_\_\_ "La nostalgia de al-Ándalus: génesis de un tema literario", *Qurtuba*, 3, 1998, pp. 47-63.

\_\_\_ *La Literatura árabe de Al-Andalus durante el siglo XI*, Madrid, Hiperión, 1998.

\_\_\_ *Diwan de las poetisas de Al-Andalus*, Madrid, Hiperión, 1998.

GARVÍN, Mario, *Scripta Maneht. Hacia una edición crítica del romancero impreso (Siglo XVI)*. Madrid, Iberoamericana., 2007.

GEIST, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, editorial Labor, 1980.

GIBSON, Ian, "Un probable artículo de Lorca sobre Omar Jayyam", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 433-434, (Julio/Agosto), 1986, pp. 37-42.

\_\_\_ *En Granada, su Granada...Guía de la Granada de Federico García Lorca*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1997.

\_\_\_ *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Debolsillo, 2010.

GIL, Ildfonso-Manuel (ed)., *Federico García Lorca*, Taurus, 1973.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Poemas del Diván de Oriente y Occidente*, Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens (Selección y Traducción), Ángel Caffarena (edición), Málaga, Cuadernos del Sur, 1972.

GONZÁLEZ, Miguel Ángel, "Mitos y leyendas del flamenco", conferencia impartida el 17 de octubre de 2013, en el Instituto Padre Suarez, dentro de las Jornadas de Formación de "Hespérides" en Granada.

GONZÁLEZ, Ángel, *El grupo poético de 1927*, Madrid, Taurus, 1978.

GONZALEZ Muela, J. y Rozas, J.M., (ed), *La Generación Poética de 1927*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1974.

- GONZALEZ Palencia, Ángel, *La poesía arabigo-andaluza y su influencia*, *Revista Hispánica Moderna*, tomo I, nº 2, Nueva York, Columbia University, 1935.
- GOYRI de Menéndez Pidal, María, *Romances que deben buscarse en la tradición oral*, Madrid [s.n], Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907.
- GRABAR, Oleg, *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- GRABNER, Herman, *Teoría general de la música*, AKAL, 2001.
- GRANDE, Felix, *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori, 1992
- GRANJA, Fernando de la, *Maqamas y Risalas andaluzas*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1976.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, vol. 1, Madrid, Alianza, 2001.
- GRIMOL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1992.
- GUARDIA, Argeo de la, “Los siete metales y la Medicina Antroposófica. Aspectos terrestres y cósmicos de la metaloterapia”. *Natura Medicatrix*, nº 19, 2001, pp. 74-84
- GUILLÉN, Jorge, *Obra en Prosa*, Francisco Díaz de Castro (ed), Barcelona, Tusquets, 1999.
- GULLÓN, Ricardo, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- \_\_\_ “Villaespesa, abanderado del Modernismo”, *Las Nuevas Letras. Revista de Arte y Pensamiento. Villaespesa y Lorca*. nº 7, Otoño, 1987, pp.4-13.
- \_\_\_ “García Lorca y la poesía”, *Ínsula*, 100/101 (30 de abril 1954), 7
- GUTIÉRREZ Soto, Francisco Jesús, *El Bestiario en la obra de Rubén Darío*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.
- HAGERTY, Miguel José, *Ajimez. Antología de la Lírica Andalusí*, Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985.
- HAZARD, Paul, *La Crise de la conscience européenne*, París, Fayard, 1961.
- HINTERHAUSER, Hans, *Fin de siglo, figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1999.
- HUMBERT, Jean, *Anthologie arabe au choix de poésies arabes inédites*, Paris, Chez Treuttel et Würtz, Libraires, 1819.
- IBN AL-JATIB (1313-1375), *Poesía árabe clásica, antología titulada : Libro de la magia y de la poesía*, J. M. Contente Ferrer, (ed/trad.), Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1981.
- IBN ARABI, Muhyi L-Din (1165-1240), *El intérprete de los deseos: Taryumar Al-Aswaq*, Carlos Varona (trad.), Murcia, Editorial Regional de Murcia, 2002.
- IBN AL-ZAQQAQ, *Poesías*, Emilio García Gómez (ed), Madrid, Clásicos Hispano-árabes, Bilingües, nº1, Instituto Hispano Árabe de Cultura, 1956.

IBN BASKUWAL, *Kasíla*, Ibrahim al.Abyari, El Cairo, Dar al-Kitab al-Misri- Beirut, Dar al-Kitab al-Lubnani, 1914/1989.

IBN FURKUN, Abu al-Husayn b. Ahmad, *Diwan*, Muhammad ben Sarifa (ed.), Rabat, Matba'a al-Nayah al-Yadida, 1987.

IBN GABIROL, Selomó, *El Kéter Malkut o Corona Real*, Ángel Caffarena (ed.), Málaga, Publicaciones de La Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1964.

\_\_\_ *Cantos de amor y muerte*, [M<sup>a</sup>José Cano, traducción./Álvaro Salvador, prólogo] Granada, Universidad de Granada, 2007.

IBN JAFAYA DE ALZIRA, *Antología Poética*, Mahmud Sobh (ed.), Alcira, Ayto. de Alcira, 1986.

IBN QUTAYBA, Abd, Aliah, B. Muslim, *Introduction au libre de la poésie et des poètes Muqaddimatu Kitabi Sir'ri wa S-Su'aru*, Paris, Le belles Lettres, 1947.

IBN QUZMAN, Muhammnad ben Abd-al-Malik, *Cancionero andalusí*, Federico Corriente (ed), Madrid, Hiperión, 1989.

IBN SAHL, *Poemas*, (selección, trad., Teresa Garulo), Madrid, Hiperión, 1984.

IBN SA'ID, Abu Yafar, *Un poeta granadino del siglo XII*, Granada, Universidad de Granada, 1987.

IBN SARA AS-SANTARINI, *Poemas del fuego y otras casidas*, Teresa Garulo (ed.) Madrid, Hiperión, 2001.

IBN ZAYDUN, *Casidas Selectas*, Manuel Sobh (ed.), Madrid, Cátedra. Letras Universales, 2005.

ILLIE, Paul, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.

JESÚS, Teresa de, *Libro de la vida de Teresa de Jesús*, EDAF, Madrid, Algaba.2007.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Guerra en España*, (Ángel Crespo, ed.), Barcelona, Seix-Barral, 1985.

\_\_\_ *Política Poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

JIMÉNEZ Millán, A., y Soria Olmedo, A.,(eds.), *Rumor renacentista. El veintisiete*, Málaga, Estudios Colección del 27, Centro Cultural Generación del 27, 2010.

JUNG, C.G., *Modern Man in Search of a Soul*, Londres, Paperback ed., 1961.

KRAKENBERGER, Juan, "El violín: ¿instrumento místico, diabólico o mágico?", *Sinfonía Virtual, Revista de Música Clásica y reflexión musical*, nº 10, Enero, 2009.  
[www.sinfoníavirtual.com/10](http://www.sinfoníavirtual.com/10).

KHEYYAM, *Omar, Rubáiyát*, La Plata, Talleres de Joaquín Sesé y C<sup>a</sup>, 1914.

\_\_\_ *Rubaiyat; seguidos del poema Kuza>Nama*, José Gibert (prólogo, trad./notas), Barcelona, Plaza&Janés, 1961.

- \_\_\_ Jayyam, Omar, *Rubaiyyat*, Carlos Areán (ed.), Madrid, Visor, 1981.
- \_\_\_ *Rubayat*, Clara Janés y Ahmad Taherí (eds.), Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- KINANY, A. Kh., *The development of gazal in Arabic Literature (Pre-Islamic and Early Islamic Periods)*, Damasco, The Syrian Printing House, 1950.
- LAFUENTE y Alcántara, Emilio, *Inscripciones árabes de Granada*, Universidad de Granada, 2000.
- LAFFRANQUE, M., “Federico García Lorca. Declarations et interviues retrouvés”, Bordeaux, *Bulletin Hispanique*, Año 1956, vo. 58, nº 58-3, pp. 301-343.
- \_\_\_\_\_ “Essai de Chronologie de Federico García Lorca”, Bodeaux, *Bulletin Hispanique*, 1957, LXI, pp. 418-422.
- \_\_\_\_\_ “Pour l’etude de Federico García Lorca: Bases Chronologiques”, Bordeaux, *Bulletin Hispanique*, 1963, LXI, pp. 333-477.
- LITCHMAN, Celia, *Federico García Lorca: A Study in Three Mythologies*. New York University, 1965.
- LITVAK, Lily, *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Antoni Boch Editor, 1979.
- .-*El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986.
- \_\_\_ “Los jardines de la Historia Natural”, ALBUM, nº 23, marzo 1990, 60-65.
- LLORENS Torres, Luis, *Al pie de La Alhambra*, Álvaro Salvador (Estudio Preliminar y edición), Granada, Universidad de Granada, 2012.
- LÓPEZ Calera, Nicolás María, *El ser granadino*, Granada, Comares, 1988.
- LÓPEZ Martínez, M<sup>a</sup> Isabel, “La poesía andalusí en la lírica española contemporánea: Romero Murube”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVIII, 2005, pp. 163-179.
- \_\_\_ “La mirada de Lorca a los clásicos”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI, 2001, pp. 287-302.
- LÓPEZ Poza, Sergio, “La difusión y recepción de la Antología griega en el siglo de oro” en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Grupo Paso, 2005.
- MACHADO, Antonio, *Poesía y Prosa. Poesías Completas*, Oreste Macrí (ed.), Tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- MACHADO, Manuel, *Poesías Completas*, Antonio Fernández Ferrer (ed.), Sevilla, Renacimiento, 1993.
- MARÍN, Manuela, “Nómina de sabios de al-Ándalus”, *E.O.B.A.*, I, Madrid, CSIC, 1989, 23-182.

MARINELLO, Juan, *García Lorca en Cuba*, La Habana, Colección Ediciones Especiales, 2, 1965.

\_\_\_ *Contemporáneos*. La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1976.

MARTÍN, Eutimio, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

\_\_\_ “*Tierra y Luna: ¿Un libro abusivamente adscrito a Poeta en Nueva York?*” *Trece de Nieve*, nº 1-2, 2ª ed. Madrid, Junio 1977, pp. 125-131.

MARTÍNEZ Carmenate, Urbano, *García Lorca y Cuba: Todas las aguas*, Fuentevaqueros-Granada, Museo-Casa Natal Federico García Lorca, 2004.

MARTÍNEZ Nadal, Rafael, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1980.

\_\_\_ *Federico García Lorca: mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta. Con treinta cartas inéditas*, Madrid, Casariego, 1992.

MARTÍNEZ López, Enrique, “Aljibe o surtidor o la Granada de Federico García Lorca”, *La Torre*, X, 1962, pp. 11-45.

\_\_\_ “Introducción y notas en Federico García Lorca”, en *Federico García Lorca. Granada, Paraíso Cerrado y otras páginas granadinas*, Granada, Miguel Sánchez, 1971, pp. 15-69 y 319-327.

MARTÍNEZ Montálvez, Pedro (selección/trad.)&Rodríguez Acosta, Miguel (dibujos), *Poesía árabe clásica, LITORAL. Revista de poesía y pensamiento*, Granda, 1988.

MATAMORO, Blas, “Lorca, poeta clandestino”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 408, (Junio, 1984), pp. 189-90.

MAURER, Christopher, *Federico García Lorca (1898-1936)*, Madrid, Fundación Autor, 1998. [Incluye CD Rom con bibliografía muy completa hasta 1998].

\_\_\_ *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*, Granada, Comares, 2000.

\_\_\_ “De la correspondencia de García Lorca: datos inéditos sobre la transmisión de su obra”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, I, nº 1, (enero- Junio) 1987, pp. 55-85.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (ed.), *Antología de poetas líricos castellanos. Romances populares recogidos de la tradición oral*, tomo X, Madrid, Librería de Hernando y Cª, 1900.

MENÉNDEZ Pidal, Ramón, *Romancero Hispánico. Teoría e Historia*. Madrid, Espasa-Calpe, vol. I. 1953.

\_\_\_ *Poesía árabe y Poesía europea*, Madrid, Espasa, 1973.



\_\_\_“Cantos románicos andalusíes”, *España eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, p, 102 y ss.

MEÑACA, Marie de: “Les Poesías asiáticas: une source poétique de Lorca et de *Diván del Tamarit*” en *Les langues Néo-Latines*, nº 217, 1976, pp. 110-126.

MERLO, Pepa, *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, col. Vandalia, 2010 (1ºed), 2ª Reimpesión (2014).

MONLEÓN, José B., “Una cita con la creación y los rostros velados “de nuestro mundo”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, nº 291, 2001, pp. 26-27.

MORA Guarnido, José, *Federico y su mundo*, Buenos Aires, Losada, 1958.

MORAL Molina, Celia de, *Aportación del estudio de la métrica árabe a través del Diwan de Ibn-al-Jatib y de otros poetas del reino nazarí*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

\_\_\_*De nuevo sobre la poesía de Abu Hayyan al-Garnatí: el tema erótico*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

\_\_\_*La Casida Mawlidiyya de Abu L.Quasim Al-Baryi*, Universidad de Cádiz, 1994.

\_\_\_*La imagen de la mujer a través de los poetas árabes andaluces (siglos VIII-XV)*, Granada, Universidad de Granada, 1990.

\_\_\_“Notas para el estudio de la poesía árabe-granadina”, *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, Granada, Universidad de Granada, vol XXXIII, fascículo 1º, 1984-1985, pp. 55-194.

\_\_\_ “Aportación al estudio de la métrica árabe a través del Diwan de Ibn al- Jatib y de otros poetas del Reino Nazarí”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Granada, Universidad de Granada, vol. XXXVII, fascículo 1º, pp. 183-194.

\_\_\_“Huellas de la Literatura árabe clásica en las Literaturas europeas. Vías e transmisión”, *La confluencia de culturas en el Mediterráneo*, Francisco A. Muñoz (ed), Granada, Universidad de Granada, 1993.

MORALES Blauin, Eglá, “Los baños rituales”, *El ciervo y la fuente*, Castilla la Mancha, Biblioteca Universitaria, 2981, Capítulo XIV, pp. 232-247.

MORLA Lynch, Carlos, *En España con Federico García Lorca*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

MORELLI, Gabriele, *Historia y recepción de la Antología Poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pretextos, 1997.

\_\_\_“La ‘Gacela del amor desesperado’ de Federico García Lorca: variantes inéditas y lectura textual”, *FGL. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, Biblioteca della Ricerca/Cultura Straniera, Fasano, Saberna Editore, 1988, pp. 35-56.

\_\_\_“Indro Montanelli intervista Federico García Lorca (verità, dubbi e congetture)”, *Il Confronto Letterario. Quaderni di Letterature Straniere Moderne e Comparete dell’Università di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici, Pavia, Ibis Edizioni, n° 60, Dic. 2013, pp. 255-268.*

MORENO, Antonio, “Paisaje y naturaleza en la poesía de García Lorca”, *Federico García Lorca, Acti del Convegno, a cura di Rolando Garbuglia e Giulia Matrangelo, Recanati, 29-30 gennaio, 1999, pp. 89-103.*

MORENO Villa, José, “Instantes musicales con García Lorca”, *Revista Musical Mexicana*, n° 10, 21 de Mayo, 1942, pp. 223-224. n° 11, 1942, pp. 245-246.

MORLEY, S.G., “A Chronological List of Early Spanish Ballads”, *Hispanic Review*, vo. 13, 1994, pp. 273-287.

MUÑOZ, Luis (coord.), *Cien años de Federico García Lorca, Ideal de Granada, Suplemento Especial, Viernes 5 de Junio de 1998.*

NAVA, Gaspar María de, Conde de Noroña, *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, Paris, Julio Didot Mayor, 1833. Incluido este libro en *Poetas Líricos del Siglo XVIII*, II, Tomo LXIII, de la B.A.E., pp. 470-498.

\_\_\_*Poesías asiáticas puestas en verso castellano por el Conde de Noroña*, Santiago Fortuño (ed.), Madrid, Hiperión, 2003.

NAVARRO, Tomás, *Métrica Española*, New York, Las Américas. Publishing Company, 1966.

NEDDERMANN Emmy, *Los elementos simbólicos de estilo en las obras de Juan Ramón Jiménez*, Londres, Paperback, 1935.

\_\_\_“Juan Ramón Jiménez, sus vivencias y tendencias simbolistas”, *Nosotros*, I, 1, 1936, p. 16 y ss...

NEIRA, Julio. *Manuel Altolaguirre. Impresor y Editor*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/ Universidad de Málaga, 2008.

NERUDA, Pablo, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Plaza&Janés, 1996.

\_\_\_ *Obras Completas*, vol. I, Buenos Aires, Losada, 1968.

NEYRA Pardo, Xulio de, *Amor y deseo en el calabozo. [Dominación, sumisión y masoquismo en la literatura española de vanguardia. Una mirada desde el comparatismo literario]*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, S.L., 2014.

ORRINGER, Nelson R., *El diálogo entre Falla y Lorca sobre la creación folklórica*, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, Conferencias y Discursos, 2011.

OSORIO, Marta, *El enigma de una muerte. Crónica comentada de la correspondencia entre Agustín Penón y Emilia Llanos*, Granada, Comares, 2015.

\_\_\_ *Miedo, olvido y fantasía. Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca (1955-1956)*, Granada, Comares, 2000.

OVIDIO Nasón, Publio, *Metamorfosis*, (Vicente López Soto, ed/ trad.) Barcelona, Bruguera, 1972.

\_\_\_ *Metamorfosis*, (Antonio Ramirez de Verger y Fernando Navarro Antolín, ed/ trad.), Madrid, Alianza Bolsillo, 2015.

PAREDES Núñez, Juan/ CASCALES, EMILIO (eds.), *Historia de la Literatura. El mundo medieval (600-1400)*, vol. II, Madrid, Akal, 1989.

PÉRÈS, Henri, *Esplendor de Al-Andalus: La poesía andalza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, Mercedes García Arenal (trad.), Madrid, Hiperión, 1983.

PÉREZ Gutiérrez, Mariano, *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, AKAL, 1985, vol. 1,2,3.

PÉREZ-VILLANUEVA Tovar, Isabel, *La Residencia de estudiantes. 1910-1936. Grupo universitario y Residencia de señoritas*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2011.

PRADOS, Emilio (trd.), *Poesías Orientales*, Francisco Chica (ed.), Málaga, Publicaciones de la Antigua Imprenta Sur, El Castillo del Ingles 4, 2005.

PRESTON, Paul, *El holocausto español. Odio y exterminio en la guerra civil y después*. Barcelona, Debate, 2011.

PRIETO, Gregorio, *Lorca y su mundo angélico*, Madrid, Sala, 1972.

PUERTA Vilchez, J. Miguel, *Historia del pensamiento estérico árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*, Madrid, Akal, 1997.

\_\_\_ *La poética del agua en el Islam*, Gijón, Editorial TREA, 2011.

\_\_\_ *Los códigos utópicos en la Alhambra de Granada*, Granada, Diputación de Granada, 1990.

QUILIS, Antonio, *Métrica Española*, Barcelona, Ariel, 1996.

RABASSÓ, Carlos A. y Francisco J., Granada-Nueva York-La Habana. *Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1998.

RAMOND, Michèle, *Federico García Lorca. L'oeuvre et les sexes imaginaires*, Aix-en Provence, ÉDISUD, 2002.

- \_\_\_ *La question de l'Autre dans Federico García Lorca*, Toulouse, 1986.
- \_\_\_ *Amours Ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine*, Michèle Ramond (ed), Paris, Indigo, 2010.
- \_\_\_ *Le passage a l'écriture. Le premier livre de Lorca*, Toulouse, Collection Hespérides, 1989.
- \_\_\_ *Les saisons du jardin*, Paris, Orizons, 2014.
- \_\_\_ "Histoire d'amour. Le Sujet d'écriture et la Littéralité", *Bulletin Hispanique*, Tome 112, nº1, Junio, 2010, pp. 359-371.
- REINA, Manuel Francisco (ed), *Antología de la Poesía Andalusí*, Madrid, EDAF, 2007.
- RILKE, R.M., *Requiem. Elegías de Duino*, (Mechthild Von Hese Podewils/Gonzalo Torrente Ballester, trad.) Barcelona, Júcar, 1992.
- ROCCA, Pablo&Roland Eduardo, *Lorca y Uruguay. Paisajes, homenajes, polémicas*, Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial, 2010.
- RODRIGUEZ, Juan Carlos, *La Norma Literaria*, Granada, Diputación de Granada, 1984.
- \_\_\_ *Lorca y el sentido*, Madrid, Akal, 1994.
- \_\_\_ *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974.
- \_\_\_ *De qué hablamos cuando hablamos de Literatura*, Granada, col. De Guante Blanco, Comares, 2002.
- RODRIGO, Antonina, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1975.
- ROJAS, Carlos, *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*, Barcelona, Destino, 1979.
- ROJAS Zavala, Constanza, "'De forma et virtute'. Una aproximación al concepto de belleza en la doncella medieval durante el siglo XII" *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*, nº 6, Santiago, 2011, pp. 65-90. [http:// www.obisterrarum.cl](http://www.obisterrarum.cl)
- ROMÁN, Manuel, *Los grandes de la copla: Historia de la canción española*, Madrid, Alianza Editorial, 2010
- RUIBIERA Mata, M<sup>a</sup> Jesús, *Ibn al-Yassab: el otro poeta de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Instituto Hispano-árab de Cultura, 1982.
- \_\_\_ *La literatura hispanoárabe*, Madrid, Maphre, 1992.
- SABOURÍN Fornaris, Jesús, *Mito y realidad en Federico García Lorca*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.
- SADIQ, Sabih, "Acerca de la relación entre el arabista Emilio García Gómez y Federico García Lorca", *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*. Sección Árabe-Islam, vol. 60, 2011, pp. 337-351.

- SAHUQUILLO, Ángel, Federico García Lorca y la cultura homosexual, Stockholm, Akademityck, 1986
- SAID, Edward, *El Orientalismo*, Madrid, Ed. Libertarias, 1990.
- SACRISTÁN, José M.8TRAD.), *La Psicología de C.G. Jung.*, Zurich, 1946.: Espasa Calpe, Colección Monografías de Psicología Normal y Patológica, nº 4, Madrid, 1947
- SCHACK von, Adolf Friedrich, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, (Juan Valera tr.), Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1867-1871. Existe una edición reciente en Sevilla, Facediciones, 2012.
- SCHOENBERG, J.L., *Federico García Lorca. L'homme. L'ouvre*, Paris, Plon, 1956,
- SCHOPF, Federico, *Del Vanguardismo a la antipoesía: Ensayos sobre la poesía de Chile*, Santiago de Chile, LOM Ed., 2000.
- SCHURÉ, Édouard, *Los grandes iniciados*, Barcelona, Ed. Comunicaciones, S.A, 1989.
- SCHWAB, Raymond, Patterson-Black, Gene, Reinking Victor; *Le Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950. [Columbia University Press, 1987].
- SCHWARTZ, Lía, “Pasión y desengaño de amor: dos tópicos de la retórica amorosa en Quevedo y Soto de Rojas”, *Criticón*, nº 56, 1992, pp. 21-39.
- SALINERO Cascante M.J., “El caballo, símbolo de transmutación de un destino en Le chevalier de la Charrette de Chrétien de Troyes”, *Berceo*, Logroño, 1990, pp. 117-129.
- SALVADOR Caja, Gregorio, *Glosas al “Romance Sonámbulo”*, Granada, Universidad de Granada, 1980. [Conferencia pronunciada en el Curso de Estudios Hispánicos]
- SANTIAGO Simón, Emilio de, “En torno a los orígenes del Jardín Islámico”, *Caja del agua*. Trimestral andaluz de arte y literatura, Huelva, Gibraleón, Otoño 1982, pp. 44-46.
- \_\_\_ “Algunas reflexiones en torno al jardín islámico”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 418, 1985, pp. 75-86.
- SAGRADA BIBLIA, Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto (ed.), Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1974.
- SEGOVIA, Tomás, “Reflexiones sobre el verso”, *Recobrar el sentido*, Madrid, Trotta, 2005, pp. 225-244.
- SEROUR, Salah, “Poesía árabe de Al-Andalus (siglos X.XII) y su paralelo en el oriente”, *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, V. Valcárcel Martínez& C.Pérez Gonzáles (eds.), Colección Beltenebros, nº 12, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, pp. 67-101.
- SIMONET, Francisco Javier, *Historia de los mozárabes de España deducida de sus mejores y más auténticos testimonios de los escritores cristianos y árabes*. Madrid, Vda. e

Hijos de M. Tello, 1897-1903. Reimpreso: Amsterdam, Oriental Press, 1967; Madrid, Turner, 1983 (4 vol).

SOBH, Mahmud, *Poética y métrica árabes*, Cuenca, Alderabán Ediciones, 2011.

\_\_\_ *El diván de la poesía árabe oriental y andalusí*, Madrid, Visor, 2012.

SORIA Olmedo, Andrés (ed), *Las Vanguardias y la Generación del '27*, Madrid, Colección Visor de Poesía, 2007.

\_\_\_ "García Lorca, hoy", *Las Nuevas Letras. Revista de Arte y Pensamiento. Villaespesa y Lorca*, nº 7, otoño 1987, pp. 40-49.

\_\_\_ *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988.

\_\_\_ "Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos", *Jardines y Paisajes en el Arte y en la Historia, Cursos de verano de El Escorial*, Editorial Complutense, 1995, pp. 246-254.

\_\_\_(ed.) *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1997.

\_\_\_ *Fábula de Fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

\_\_\_ *Siete estudios sobre la Edad de Oro*, Granada, Mirto Academia, Ayto. de Granada, 2008.

TARSO, Valerie, *El otro lado del sexo*, Barcelona, Plaza&Janés, 2004.

TITO Rojo, José& Casares Porcel, Manuel, *El jardín hispanomusulmán: Los jardines de al-Andalus y su herencia*, Granada, Universidad de Granada, 2011.

TORRES Salinas, Ginés, *La luz en la poesía española del siglo XVI (Garcilaso, Fray Luis, Aldana y Herrera)*, Granada, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Literatura, (Tesis dirigida por D. Andrés Soria Olmedo y D. Miguel Ángel García) 2013.

TRAMBAIOLI, Marcella, "La tragedia poética del motivo del baño en Lope de Vega: de La hermosura de Angélica al Laurel de Apolo", *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Christoph Strusetzki (ed.) Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2001.

TRAPERO, Maximiliano, "Del romancero antiguo al moderno: problemas y límites. A propósito del romance `Rodrigo vengado a su padre'", *Revista de Filología Española*, Tomo LXXIII, Julio-Diciembre, 1993, Facsículo 3º/4º.

TRIANA, Fernando de, *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Imprenta Helénica, 1935.

TROYES, Chretien de, *Erec y Enide*, Madrid, Siruela, 1987.

- TSE, Lao, *Taote ching: Los libros del tao*, Iñaki Preciado Idoeta (trd.), Madrid, Trotta, 2006 (2010 2ª ed.)
- VALBUENA Prat, Ángel, *La poesía española contemporánea*, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Compañía Iberoamericana de publicaciones, 1930.
- VALDIVIA Martín, Pablo, *La vereda Indecisa. El viaje hacia la literatura de Federico García Lorca*, Granada, Colección Genil de Literatura, Diputación de Granada, 2009.
- VASCONCELOS, Ramón, *República Española 2. Primeros pasos de un régimen*. La Habana, El Cultural, 1938.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías Castellanas Completas*, Madrid, Clásicos Castalia, 1990.
- VILLAESPESA, Francisco, *Antología Poética*, Almería, Gráficas Gutenberg, 1977.
- WOODS, Gregory, *Historia de la Literatura Gay*, Madrid, Akal, 1998.
- YOUNG, Howard T., *The victorious expression. A study of four contemporary poets (Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca)*, Madison-Milwaukee-London, The University of Wisconsin Press, 1966.
- YOURCENAR, Marguerite, *Memorias de Adriano*, Barcelona, Salvat Editores, 1994
- ZAMBRANO, María, “El viaje: infancia y sueño”, *Trece de nieve*, (2ª época) ob. cit., n.º 1-2, Madrid, 1976, pp. 182-183.

### VIII.3.2.- BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE EL *DIVÁN DEL TAMARIT*.

AGUIRRE, J.M., "El sonambulismo de Federico García Lorca". *Bulletin of Hispanic Studies*, 44. 1967. p.38.

ALCIDES Jofré, Manuel, "Lectura de Diván del Tamarit de Federico García Lorca (1898-1936)", *Literatura y Lingüística*, nº 11, Santiago, 1988, pp. 75-83.

AMBROSI, Paola, *Federico García Lorca, La frustrazione erotica maschile: dal teatro alla poesia*, Roma, Bulzoni, 1979.

ANDERSON, Andrew, *Lorca's Late Poetry*, Gran Bretaña, Francis Cairns (Publications) Ltd., 1990.

\_\_\_ "Análisis de la 'Gacela del amor imprevisto' del Diván del Tamarit", *Homenaje a Federico García Lorca*, Toulouse, Université de Toulouse- Le Mirail, 1982, pp. 189-196.

ANDUEZA, María, *Once poemas comentados de Federico García Lorca*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Cuadernos del Seminario de Poética, 3, 1978.

ARANGO L. Manuel Antonio, *Símbolo y Simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1995.

ARBOS Ayuso, Federico, *Mito y símbolo en la poesía de 'Abd al Wahbab Al- Bayati. Estudio y Antología*, Madrid, Endymion, 1996.

AVILA, Pedro Luis, "Tres variantes en el Diván del Tamarit", *Quaderni Ibero Americani*, 33, 1966, p. 3.

BARÓN Palma, Emilio, *Agua oculta que llora. El Diván del Tamarit*, Granada, El Quijote, 1990.

\_\_\_ "Lorca y Hafiz: claves para la interpretación de El [sic] Diván del Tamarit", *Nueva Revista del Pacífico*, nº 6, 1977, pp. 72-83.

BERASATEGUI, Blanca, "Medio siglo de los poemas arabigo-andaluces", *ABC*, 4 de Noviembre de 1978, p. 28.

CANTARINO, J., *Casidas de amor profano y místico*, México D.F., Editorial Porrúa, 1988.

CARAVAGGI, Giovanni, "L'oscura verità delle colombe", *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, Gabriele Morelli (ed.), Biblioteca della Ricerca/ Cultura Straniera, Farsano, Schena Editore, 1988, pp. 145-68.

CARON, Francine, "Les 'Gacelas' du Diván del Tamarit ou Lorca aux Enfers", *Langues Modernes*, LXX, 1976, pp. 499-514.



CESARE, Giovanni Battista de, "Notas sobre el último Lorca: *Diván del Tamarit*", *Quaderni di Lingue e Letterature Straniere*, nº 2, 1977, pp. 91-108. Y en: *Studia Philologica Salmanticensia*, nº 3, 1979, pp. 19-31.

COUFFON, Claude, "A Grenade dans le jardins du Tamarit", *Les Lettres Françaises*, nº 632, Agosto, 1956, pp. 1-5.

CRISTÓBAL, Vicente, "Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas", *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, J.M. Camacho Rojo (ed.), Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 185-198.

DEVOTO, Daniel, *Introducción a Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, Paris, Ed. Hispanoamericanas, 1976.

DJBILLOU, Abdellah, "Diwan marroquí: en torno a Granada y a García Lorca", *Postdata. Artes, Letras y Pensamiento*, nº 2, Murcia, 1982, pp. 16-35.

DUMITRESCU, Domnita: "Estructura léxica del *Diván de Tamarit*". *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Eugenio Bustos Tovar (ed.) vol. I, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 409-424.

FERNÁNDEZ Cifuentes, Luis (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Clásicos y Críticos, Itsmo, 2005.

FLYS Jaroslaw, M., *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1955.

GALLEGO Morell, A., *Diez ensayos sobre Literatura Española*, Madrid, Selecta de *Revista de Occidente*, 1972.

.- *Sobre García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

.- *García Lorca, cartas, postales, poemas y dibujos*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, col. Letras Amigas, 1968.

GLISSER, M<sup>a</sup> Esther, *Federico García Lorca: Diván del Tamarit. Estructura de dos textos lorquianos*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1979.

HERNÁNDEZ, Mario, "Huellas árabes en el *Diván del Tamarit*", *Ínsula*, nº 370, 1978, p. 3-5.

\_\_\_\_\_ "La muchacha dorada por la luna", *Trece de Nieve*, 2<sup>a</sup> época, nº 1-2, Diciembre 1976, pp. 211-220.

\_\_\_\_\_ "Adivinación de lo oriental en García Lorca. Entorno a *Diván del Tamarit*", *Guadalimar*, LV, nº 33, Junio, 1978, pp. 39-41.

ISSOREL, Jacques, "Lectura de la 'Gacela de la Huida' de Federico García Lorca", *Comunidad. Revista de la U.I.A.* nº 59, Feb. 1977, pp. 118-127.

*Jizo de Humanidades*. Federico García Lorca, Federico, *Memoria de estrellas*, nº 9-10, Otoño, 2014.

LAFFRANQUE, Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

\_\_\_ “Federico García Lorca, de rosa mudable a la ‘Casida de la rosa’, *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Andrés Soria (ed), Granada, Comisión del Cincuentenario, 1986, pp. 279-300.

LARA Pozuelo, Antonio, *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973.

*Las nuevas Letras. Revista de arte y pensamiento, Villaespesa y Lorca* nº 7, otoño, 1987.

LLERA Ruíz, J. Antonio, “La perdiz en Federico García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 781-782, 2015, pp. 159/173.

LY, Nadine, “Breve interpretation d’un poème lorquien: a ‘Casida del sueño al aire libre’, ‘Casida du rêve à l’air libre”, *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse Université de Toulouse-Le Mirail, 1982, pp. 197-206.

MERLO, Pepa, “Rubén Darío en Lorca”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXIV, nº 67, Lima-Hanover, (1<sup>er</sup> semestre) 2008, pp. 221-236.

\_\_\_ “Documento extraviado”, *Queridos todos. El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX*, Ana Gallego y Erika Martínez (eds.), Trans-Atlántico Literaturas, nº 4, P-I-E, Bruxelles, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Oxford, Wien, P.I..E. Peter Lang, 2013.

MIRAUCOURT, Alexandre, “Le Divan de Lorca: notes à voix basse pour accompagner les poèmes”, *Les Langues Neo-Latines*, LXX, nº 217, 1976, pp. 94-109.

MOLINA Prieto, Begoña, “Aspectos métricos y formales de la tradición poética árabe en el Divan del Tamarit de Federico García Lorca”, *Rhythmica*, XI, 2013, pp. 139-161.

MORELLI, Gabriele (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, Br.- Italia, Biblioteca della Ricerca, Cultura Straniera, 1988.

NAVARRO, Tomás, “La intuición rítmica en Federico García Lorca”, *Revista Hispánica Moderna*, Año XXXIV, Enero-abril 1968, nº 1-2, pp. 363-375.

NEWTON, Candelas, *Lorca, una escritura en trance: Libro de Poemas y Diván del Tamarit*, Amsterdam. John Benjamins, 1992.

PANEBIANCO, Candido, *Símbolo e pathos nel Diván del Tamarit*, Roma, Bulzoni, 1981.

PÉREZ Álvarez, M.A., “Influencia de los poemas arabigoandaluces en el *Diván del Tamarit* de Lorca”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XV, 1992.

PÉREZ Estrada, Rafael, “La oscuridad de un amor que sí osa decir su nombre”, *Sur, Cultural*, Málaga, 19 de Agosto de 1986, p. 8.

- PONCE Cárdenas, Jesús, "El vuelo de la paloma. Góngora, Lorca y la poesía Hispano-arábiga.", *Lectura y Signo: Revista de Literatura*, nº 3, 1, 2008, pp. 365-381.
- PROFETI, Maria Grazia, "Forma dell'espressione e forma del contenuto nel *Diván del Tamarit*", in Paola Amorosi-Maria Grazia Profeti, *Federico García Lorca la frustrazione erotica maschile*, Roma, Bulzoni, 1979;
- RAMOND, Michèle, "Le poème liminaire du *Diván del Tamarit*", *Europe*, Nº 616-617, 1980, pp. 71-82.
- RAMOS Espejo, Antonio, *Herido por el agua. García Lorca y la Alhambra*. Granada. Biblioteca de la Alhambra. Colección Plural, 2012.
- RAMOS Gil, Carlos, *Claves líricas de García Lorca: ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Madrid, Aguilar, 1967.
- .- *Ecos antiguos, estructuras nuevas y mundo primario de la lírica de Lorca*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades, 1967.
- RODRIGUEZ, Juan Carlos, "La conciencia trágica de Lorca: El Diván del Tamarit", *Jizo de Humanidades, Federico García Lorca. Memoria de estrellas*. nº 9-10, Otoño 2014, pp. 45-47.
- ROSA Piras, Pina, "La "precoce" cultura islamica de Federico García Lorca", *Dai Modernismi alle Avanguardie*, Atti del convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani, Carla Prestigiacomò & Caterina Ruta (eds.), Palermo, 1991, pp. 173-180.
- SABIH Sadiq, "La imagen 'La esbeltez de la amada es como la gacela' entre la poesía árabe y José Zorrilla" en *Anaquel de Estudios Árabes*, vol. 13, 2002, pp. 151-155.
- SALAZAR Rincón, J., "Arco, yeso y cal: Tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca", *EPOS*, nº 14, 1998, pp. 277-292.
- SOLOTOREVSKY Myrna: "La angustia ante la muerte en cuatro poemas del *Diván del Tamarit*", *Hispanófila*, nº 62, 1978, pp. 87-108.
- TIJERAS, Eduardo, "Hacia García Lorca por las imágenes del agua", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 433-434, 1986, pp. 86-102.
- TRABADO Cabado, Jose Manuel, "Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de "La Casida de las palomas oscuras" de Federico García Lorca", *DICENTA, Cuadernos de Filología Hispánica*, vol.20, 2002, pp. 325-342.
- VALENTE, José Angel, "Pez luna", *Trece de Nieve*, nº 1-2 (segunda época), ob. cit., dic. 1976, pp. 191-201.
- ZIMMERMANN Marie-Claire. "Les métaphores de la presencie/ausence: espaces du *Diván del Tamarit*", *Cahiers de Poétique et de Poésie Ibérique et Latino-américaine*, nº 2, 1976, 110-134.

## **APÉNDICE**

# ***NOTA AL DIVÁN DEL TAMARIT***

***EMILIO GARCÍA GÓMEZ***

En el salón romántico de la Casa de los Tiros -cortinas blancas, clave y quinqué- Federico García Lorca nos había leído a un grupo de amigos su nueva tragedia *Yerma*. Improvisadamente, después, nos habíamos reunido a cenar en un comedor castizo, sobre un fondo de voces de borrachos donde se pudrían las coplas. Acodada a la mesa -invisible, pero evidente- una damisela granadina de hace cincuenta años escuchaba las décimas sutilmente ironizadas que recitaba Lorca.

En la conversación, cargada de electricidad literaria, sonaban con frecuencia las tres aes de Granada. Y -hablando, hablando- tras nuestra imagen de la ciudad actual iba surgiendo -como en esas figuras de las geometrías donde las aristas ocultas se señalan con líneas de puntos -la idea de otra pretérita Granada, purificada en la hipótesis, donde otras gentes cantaban en otra lengua al son de otras guitarras.

Cambiando proyectos literarios, yo le decía a Lorca que mi propósito era dedicar un libro a un magnate árabe -Ibn Zamrak- cuyos poemas han sido publicados en la edición de mayor lujo que el mundo conoce: la propia Alhambra, donde cubren los muros, adornan las salas y circundan la taza de los saltadores. Lorca nos dijo entonces que él tenía compuesta, en homenaje a estos antiguos poetas granadinos, una colección de *casidas* y *gacelas*, es decir, un *Diván*, que del nombre de una huerta de su familia, donde muchas de ellas fueron escritas, se llamaría *del Tamarit*.

Antonio Gallego Burín, como decano de la Facultad de Letras, le pidió el manuscrito. Lorca, accedió gustoso. Francisco Prieto ofreció diseñar la portada. Yo quedé comprometido -perdóneme el lector- a escribir estas líneas.

Llámesese *casida* en árabe a todo poema de cierta longitud, con determinada arquitectura interna, cuyo detalle no hace al caso, y en versos monorrimos, medidos con arreglo a normas escrupulosamente estereotipadas. La *gacela* -empleada principalmente en la lírica persa- es un corto poema, de asunto con preferencia erótico, ajustado a determinados cánones técnicos y cuyos versos son más de cuatro y menos de quince. *Diván* es la colección de las composiciones de un poeta, generalmente catalogadas por orden alfabético de rimas.

No creo que haya que decir que las denominaciones de García Lorca -*diván*, *gacelas*, *casidas*- no se ajustan a las definiciones anteriores. En este sentido son arbitrarias. Pero tampoco creo que haya que decir -y mucho menos tratándose de Lorca- que estas poesías nada tienen de común con esas llamadas orientales, máscaras literarias de un carnaval romántico, falsas, vacuas, pintarrajeadas.

Los poemas del *Diván del Tamarit* no son falsificaciones ni remedos, sino auténticamente lorquianos. Otros podrán señalar su significación en la evolución de la estética del poeta y apreciarán quizá su ímpetu creciente, su concentrado ardor y esa mayor frecuencia con que, en ellas, venas azules vetean y humanizan un mármol antes más frío.

Cierto es -¿habrá dos cosas que no se parezcan en algo?- que, a veces, se puede descubrir en el *Diván* alguna semejanza con la lírica árabe. Así, la presencia del tema de la visita nocturna:

*La noche no quiere venir,  
para que tú no vengas  
ni yo pueda ir.*

O la valiente desmesura de algunas metáforas:

*La penumbra con paso de elefante  
empujaba las ramas y los troncos.*

Otras veces los versos se tornasolan con una policromía de miniatura irania:

*Mil caballitos persas se dormía  
en la plaza con luna de tu frente.*

Algún acento de amor recuerda vagamente la mórbida pseudo-castidad beduina:

*Déjame en un ansia de oscuros planetas,  
pero no me enseñes tu cintura fresca.*

No obstante, en general y por fortuna, los poemas de lorca se separan de los versos árabes en que no son esclavos de la gramática, sino que es la gramática su esclava; en que escapan a ese gongorismo pregongorino en que todo es difícil, pero frío y exacto, y centellean, en cambio, de vagas intuiciones, inefables anhelos, sentimientos inasibles; en que son desinteresados y nada hay en ellos que recuerde la elegante mendicidad del ditirambo.

Coincidencia cordial, y en modo alguno imitación, es la de Lorca con sus antiguos paisanos, en el amor a Granada. Ningunas ciudades son tan femeninas como las musulmanas ni han sido enamoradas por los poetas con tan rendido martelo. En estos poemas, que -como todos los modernos- están tan desnudos de nombres propios, aparece, sin embargo, con alguna frecuencia el nombre de Granada, con una fuerza y una gracia que, en las odas antiguas, no tenía el vocativo del cuarto verso.

Sólo un granadino ha podido sentir con tan aguda hiperestesia ese punto de proclividad a la ruina, ese negligente y sensual abandono que -frente a Sevilla exacta y a Córdoba elegante- caracterizan a Granada. Pensando en la ciudad, aunque sin referirse a ella, parecen escritos esos penetrantes versos en que se habla de

*los amarillos que inundan la seda,*

o de

*los arcos rotos en que sufre el tiempo.*

En el paisaje de Granada, frente a la pinchuda lubricidad de las pencas, ha surgido, sin duda, la atrevida metáfora:



*Pero no ilumines tu limpio desnudo  
como un negro cactus abierto en los juncos.*

La ciudad misma -blanca de cal y yeso, verde de arboledas tristes- se refleja en esos versos en que:

*Granada es una luna  
ahogada entre las yedras.*

o en esos otros, espejo de exquisitos atardeceres:

*Granada es una corza  
rosa por las veletas.*

Y sólo un granadino ha podido sentir con tan punzante intimidad el encanto del agua de Granada: ríos, surtidores, acequias, aljibes, fuentes, pilares, cascadas, albercas, que la animan, la aturden, la ahogan, la despeñan por las cuevas y la transportan, en su fluir, a esos horizontes de desolación en que eternamente muere, borracha de lágrimas, obsesa de no medicinable melancolía:

*Todas las tardes en Granada,  
todas las tardes se muere un niño.  
Todas las tardes el agua se sienta  
a conversar con sus amigos.*

Las *casidas* tituladas *del herido por el agua y del llanto* son de un granadinismo delirante. En la primera, el poeta, dinámico, activo, poseído de incontenible ímpetu, goza -aterrado- del mágico maleficio del agua:

*Quiero bajar al pozo,  
quiero morir mi muerte a bocanadas,  
quiero llenar mi corazón de musgo  
para ver al herido por el agua.*

En la segunda, en cambio, se rinde y sucumbe a la tristeza sin confín que inspira el agua de Granada. Es de noche y ha cerrado el balcón. No cantan los ángeles ni ladran los perros.

*Pero el llanto es un perro inmenso,  
el llanto es un ángel inmenso,  
el llanto es un violín inmenso,  
las lágrimas amordazan al viento  
y no se oye otra cosa que el llanto.*

Goethe, ya anciano, escribió un *Diván oriental-occidental*, que, aparte algunas externas semejanzas, apenas tiene que ver con la lírica musulmana. En él, sin embargo, culmina una tendencia a admitir a los grandes autores orientales en el recinto de las letras europeas, que apuntó en pleno siglo XVIII, con la presentación de Aladino en Versalles, y que frustró, estúpidamente, un orientalismo romántico de chafarrinón.

El Diván del Tamarit de García Lorca no es una humorada ni un extravagancia. Es un homenaje de simpatía, escrito y publicado en Granada, donde una vieja Facultad de Letras y una naciente Escuela de Estudios Árabes aspiran a imbuir científicamente en la juventud la idea de que estos estudios no son para nosotros adjetivos o accidentales - vocación de exotismo o de utilitarismo colonial-, sino indispensables para entender nuestro pasado y esclarecer nuestra tradición.

Ojalá ciencia y poesía logren su propósito, y un buen día, tal vez aún remoto, saquen a otros arabistas, más afortunados, de este purgatorio de lo estrambótico, en que ahora se nos tiene confinados, y los hagan traspasar el umbral de otras Humanidades más amplias. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El texto está reproducido exacto de: Emilio García Gómez, *Silla del Moro y nuevas escenas andaluzas*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1978, pp. 87-91.